شعر بی دروغ
شعر بی نقاب

شامل: بحث در اصول شاعری، سبک و نقد ادبی

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب

شعر بی دروغ، شعر بی‌نقاب

بحث درفنون شاعری، سبك و نقد شعر فارسی باملاحظات
تطبیقی و انتقادی راجع بشعر قدیم و امروز

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب







شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب

چاپ: چاپخانه زیبا
ناشر: سازمان انتشارات جاویدان
چاپ چهارم: بهار ۱۳۶۳
تیراژ: پنجهزاروپانصد جلد

مقدمه

این یادداشتها قسمتی است از گفت و گوهایی که من در سالهای اخیر با دانشجویان خویش داشته‌ام ـ در باب نقد شعر و مسائل ادبی ایران. بعلاوه گه‌گاه نیز درآنها بمناسبت از ادب عربی یاد کرده‌ام و از یونان و اروپا. همچنین درطی بحث از مکتب‌های تازه سخن داشته‌ام و ازشعر نو ـ شعر امروز ایران. گفتوگو درچهارچوبهٔ برنامه‌های درسی بوده است ودرحدود اقتضای یك مجال کوتاه. از اینها گذشته، بیشتر خواسته‌ام نشانهایی بدست دهم از آنچه بنظر من شعر واقعی است ـ شعر بی‌دروغ که در ورای طور قافیه بندان سنت گرای است و بیرون از حوصلهٔ تقلید گران شعر اروپا. می‌دانم که بعضی از همکاران، آنچه را درباب شعر امروز گفته‌ام ازمن نمی‌پسندند اماآیا این همکاران عزیز ازمن می‌پسندند که خلاف آنچه می‌اندیشم وخلاف آنچه درك می‌کنم حرف بزنم،آنهم بادانشجویان جوان که شایدبحرف من‌اعتقاد دارندو اعتماد؛ در واقع قسمتی از این یادداشتها تقریرهایی است که دانشجویان ضبط کرده‌اند یا تند نویسی. گه‌گاه نیز چیزهایی بدانها افزوده‌ام تاآن تقریرها را روشنتر کنم یا بسؤالی که درطی درس مطرح شده است جوابی داده باشم. ازین روست که سبك بیان هم تاحدی آزادست و عاری از تکلفهایی کهدر نویسندگی ادیبان هست.ترکیبات وتعبیرات خودمانی‌است، وتقریباً ازهمان‌نوع که در حرف زدن بکارست. این‌آزادی و بی‌قیدی شاید تنها در بیان نیست. نه آیا این حق برای یك معلم هست که بادوستان جوان خویش‌آزادانه صحبت کند و بی‌پرده ؟ حتی در باب حرفهای قدیم ـ حرفهای قرار دادی ادبا راجع ببلاغت و وزن و قافیه ـ هم که صحبت کرده‌ام مسائل رابهمان صورت که درکتابهای درسی رایج است مطرح نکرده‌ام. گمان دارم‌که حتی این مسائل

نیز ازوقتی درکتابها آمده است راکد مانده است و محروم از توسعه وتکامل. ادبای ما گویا می‌پندارند که دراین ابواب هرچه بفکر فلان‌بن‌فلان نرسیده باشد یا درشرح و حاشیهٔ فلان‌کتاب نیامده باشد تصورش هم کفرست و الحاد. ازین روست که درین مسائل دائم همان حرفهای عادی را ـ بقول یك عزیز رفته ـ ازدفتر به کتاب نقل می‌کنند وازکتاب بدفتر. بعد ازقرنها گویی‌میراث اسکولاستیك کلیساها باید بما رسیده باشد.

آیا همین محدودیت ادبا نیست که درشاعر ونویسندهٔ تازه‌جوی، این‌حس را پدید می‌آورد ـ که گویی سنت گذشته فقط وزنه‌یی سنگین وتحمل ناپذیرست برای آنکه بیال و پر ذوق و خیال شاعر ببندند تا او را از پرواز دراوج کمال بازدارند؟ در حالی که بی‌تکیه برین سنت ، در واقع هیچ صعود و پروازی ممکن نیست ادبا واستادان‌ما باشیوهٔ دیرینی که دربحث ازسنت دارند این مرده ریگه روزگار درخشان شعر و ادب قدیم را زیاده بی‌قدر می‌کنند و زیاده ملال‌انگیز. بااینهمه مسأله‌یی را که ادب و شعر امروز آن را اساسی تلقی می‌کند باید جدی‌تر گرفت. آیا این تنوع جویی که سنت راکم ارج می‌کند، ونوتر را دائم جانشین نو می‌خواهد یك بیماری قرن است؟ ناشی از طبع‌ملول وبی‌آرام‌عصری که‌همه چیزبرایش زودبزود مکررمیشود وملال‌انگیز. شاید هم یك غریزهٔ انسان است یایك ضرورت روحانی او . هرچه هست بهرحال باید این واقعیت را درست بجا آورد و بآن جواب مساعد داد. اگر نقد شعر بخواهد دائم فقط با حرفهای جرجانی و وطواط و شمس قیس و تفتازانی همقدم باشد هرگز از فهم و نقد شعری ورای آنچه فرخی و انوری گفته‌اند برنخواهد آمد. درحالی که شعر افقهای تازه کشف می‌کند نمی‌توان در نقد بهمان میراث سنت اکتفا کرد و قواعد خلیل‌بن احمد یا ابویعقوب سکاکی. در عهد فرخی و منوچهری شعر برای کسانی گفته میشد که حتی امیرانشان درمکتب، شعرامرؤالقیس راحفظ می‌کردند اما درروزگارمامخاطب شعر عامهٔ مردم هستند ـ تمام باسوادان، که بیشترینشان حتی زبان خاقانی و نظامی را مثل یك زبان خارجی تلقی می‌کنند. درینصورت پیداست که آنچه درگذشته برای یك طبقهٔ تهذیب یافته مقبول بوده است نمی‌تواند امروزمقبول اکثریتی باشدکه محیط و تربیت وآرمانش بکلی باتهذیب یافتگان قدیم تفاوت یافته است. ازین روست که امروز دیگرذوق عامه درشعرانوری و فرخی نغمهٔ حیاتی نمی‌یابد و شعر امروز را می‌پسندد که آکنده است از حیات واز جوش‌و طپش آن. نمی‌گویم که هر نوآوری را باید تحسین کرد. حتی نوآوری را ـ

اگر فقط نوآوری باشد و دیگر هیچ ـ درشعر وهنر کارمهمی نمی‌دانم. ازآنکه‌این کاریست که شاید گه‌گاه دستاویزی شود برای مدعیان شیاد. داستان‌آن نقاش که آندره موروا نقل می‌کند یك هشدار پرمعنی است برضد این تازه جویی‌ها: پیردوش یك نقاش هنرمندست که گمان می‌کند باپشت‌کار و باصداقت دربیان می‌تواند موفق شود ومشهوراما رفیقش‌که یك داستان نویس است او را متقاعد می‌کند که خیر، راه توفیق درین است که‌آدم کارهایی بکند تازه، غیرعادی، و خیره کننده: مثلاً مکتب تازه‌یی بوجود بیاورد: کلمات گونه‌گون را بر کاغذ پارمها بنویسد: درون یك کلاه بریزد، و بعد آنها را بیرون بیاورد، بطور تصادف و مطابق دلخواه خویش پشت سرهم بیندازد و ازترکیب آنها بیانیهٔ هنری بنویسد، وجود حرکت را انکار کند یا وجود سکون را، رنگ سپید را بکلی کناربگذارد و یا رنگ سیاه را، خلاصه‌کاری کندکه تازگی داشته باشد و غرابت. نقاش که تا آنوقت کمی بکارش توجه ندارد و با دعیالهم او را رنجه داشته است وقتی بتحریك و مساعدت این داستان نویس یك مکتب بیمعنی و عجیب نقاشی را با یك مشت تبلیغات عجیب‌تر در یك نمایشگاه، بمردم حیرت زده تحویل می‌دهد چنان مورد استقبال و تحسین واقع میشود که تمام صداقت و صمیمیت را فراموش می‌کند گویی هیچ بیادش نمی‌آید که این مایه شهرت و قبول‌را چگونه یافته است و از کجا؛ درواقع آنچه در این نمایشگاه پیردوش عوام ساده دل را فریبمی‌داد تازگی بود. اما در شعر اگر فقط تازگی ملاك باشد تمام ریزه‌کاریهای‌کلام و آفرینش‌های شاعرانه از نظر خوانننده دور می‌ماند ... فقط کسانی درکلام یك شاعر دل بتازگی می‌بندند که بموجب قول لوسین نویسندهٔ شوخ‌طبع مشهور یونانی زیبایی‌های دیگرش را نمی‌توانند درك کنند. اینجاست که تازه‌جویی یك‌دردست یایك‌فریب. با اینهمه جوهر واقعی لذت هنری چیزی جز همین تنوع طلبی و تازه جویی نیست ـ بشرط آنکه راستین باشد و نه ساختگی. بعلاوه آزادیی راکه حق شاعرست نه باالزام به سنت‌گرایی می‌توان محدودکرد نه‌بااصراردرتازه جویی. این آزادیست که هنرمند را بآفرینش واقعی رهنمون میشود و شعر شاعر را تعبیر صادقانه‌یی می‌کند از تخیل و اندیشهٔ او. اما این آزادی البته نامحدود نیست مثل‌آزادی مسافر یك‌کشتی است. تا درکشتی‌است هرجا بخواهد می‌رود اما ازمحوطهٔ کشتی اگرقدم بیرون بگذارد دریاست و موج غرق کننده. شاعر هم درآفرینندگی خویش‌آزادست. درشکل و قالبی که برمی‌گزیندآزادست،در سنت گرایی وسنتشکنی‌هم‌حتی‌آزادست‌آنچه‌آزادیش رامحدود می‌کندزبان‌است وروشنی بیان. شعرباید بیانش‌روشن‌باشد وروشنگر وهرچند بیش‌ازآنچه‌می‌گوید

ناگفتنی گذارد باز سخنش ابهام اگر دارد باید چنان باشد که آن را محتاج تأمل کند نه نامفهوم و پیچیده. ابهـام خـالی از صداقت بـا هنر واقعی ـ که تحقق آن بوسیلهٔ تلقین و القاء دست می‌دهد ـ فرسنگها فاصله دارد. این ابهام گرایی در واقع تا جایی پسندیده است که کـلام را یک معما تبدیل نکند ازآنکه ابهـام کامل، هنر وقدرت نیـست عجز ستو ضعف در فکر ودربیان. شعر واقعی که من آنرا شعر بی‌دروغ خوانده‌ام، بـاید بیان واقعی و روشنی باشد ازوجود شاعر ـ از اندیشه و تخیل او. اما آنچه هر بیانی را تباه می‌کند وضـایع، ابهام گرایی عـاری از صداقت است کـه نـام دیگر ندارد جز شیـادی و فریبکاری. درین یادداشتها من کوشیده‌ام مـسائل راجع بشعر و بیان شاعرانه را طرح کنم و بررسی. اینکه تاچه حد موفق شده‌ام قضاوتش البته بامن نیست. اما خود من از آن ـ چنانکه بـاید ـ راضی نیـستم. ازآنکه درین مـسائل مجـال اندك بوده است و گفت‌وگو بـسیار. بدین‌سبب گه‌گاه در بعضی حرفها نه‌پیچیده‌ام یازود از بعضی گذشته‌ام. البته نخواسته‌ام ازآن گفت و گوها طفره روم اما مجالی هم برای درنگ بیشتر نداشته‌ام، بعلاوه وقتی دربـارهٔ شعر و ادب امـروز کتابی دیگر دردست دارم درینجا بیش ازآنچه هـست چه ضرورت داشته است؟ دراین یادداشتها البته خطـا هـست، و حتی خطاها. نه همان در آنچه گفته‌ام بلکه نیز در آنچه راجع بـآن سکوت کرده‌ام. اما که دعوی داردکه بی‌خطـاست؟ خطای عمدهٔ دعوی داران همین است که از یك ظلوم جهول توقع دارند بی‌خطا بماند. اما چه باك ازخطایی که خطاپوشانش نمی‌گیرند وصواب جویانش اصلاح می‌کنند. یك نوع خطا که درین یادداشتها هـست آنجاهاست که سکوت کرده‌ام. درین‌باره عذرم آنست کـه من هرگز نخواسته‌ام تمام شعر و ادب امروز را نقدکنم یـا تحلیل. درمجالی که من داشته‌ام این کار بیهوده بوده است، ونـاشدنی. بعلاوه در مجموعه‌ها و مجله‌ها که این اوقـات دائم منتشر میشود هرروز استعدادهای تازه کشف می‌کنم و دیدهای تازه. اما قضاوت درباب بسیاری ازآنها را هنوز زودمی‌دانم وشتابکارانه. بااینهمه امیدآیندهٔ ما وجود همین جوانانست وطبعهای تازه خیز. من شك ندارم که بسیـاریشـان در شاعری راه روشن دارند و آینـدهٔ درخشان. درباب آنچه بـسکوت گذرانده‌ام این شایدیك عذرمحسوب شود اما در بارهٔ آنچه گفته‌ام چه عذری هـست؟ نقصان مایه و ضعف بشری... اگر در قضاوت راجع بمعاصران خطا کرده‌ام درباب گذشتگان هم خطاهـاست و چه غم ازخطائی که خطاکار را درآن اصراری برخطای خویش نباشد؟ درهمه حال، عشق‌بازی نه‌من اول بجهان آوردم.

آذرماه ۱۳۴۶

اهداء

این گفت و گویی راکه باجوانان دانشجو داشته‌ام باید هم بآنهاهدیه کنم. گمان دارم شعر نیزوقتی بسخن درآید با جوانان حرف می‌زند وبا زبان جوانان. ازآنکه زبان پیران برای سکوت است و برای سکون. آنچه درین گفت وگوهاست نه‌درس‌است نه‌نقد. نمی‌خواهم‌آن را بهیچ‌نام‌دیگر بخوانم. حدیثی است ازآنچه هست، ازآنچه گذشته است برای دنیایی‌که‌آینده است، که‌آمدنی است. پلی است ساخته ازسنت‌ها وبدعت‌هاکه درآنسوی‌آن دنیایی است تازه. دنیایی‌که‌آفریننده شعرواقعی‌است: شعری بزرگ‌که پیام انسانیت است. تااین شعرراستین‌که هنوز ناگفته مانده‌است دوقدم بیشترفاصله نیست، شاید هم‌اکنون دربین کسانی که من این‌گفت وگوها رابآنها هدیه می‌کنم شاعران جوانی هستندکه درورای پل، قلب مرموزانسانیت راخواهندگشود واشك ولبخندی راکه‌آنجا نهفته است کشف خواهندکرد: اشك و لبخندی‌که عبارتست‌ازشعرراستین. فرسودگانی‌که بخود نیزراست نمی‌گویند شعرواقعی را درقلب خویش، درون نقاب دروغ وریا خفه می‌کنند ازین روست‌که شعر واقعی، برای تجلی‌خویش روح جوان را طلب می‌کندکه قدرت و اعتمادآن نه‌زبان دروغ را می‌شناسد نه نقاب ریا را. بلـه، باین جوانان است‌که این گفت وگوهای ادبی را هدیه می‌کنم. بآنهاکه شوق و شورشان این گفت و گوها را پیش‌آورد.

مندرجات

۱

نقد شعر

درباب شعروآفرینشهای شاعرانه هربحثی کرده‌شود خواه جزئی وخواه کلی‌یك تعبیرنقدست ـ نقدشعر یا نقد ادبی. خود شاعرهم وقتی درشعرخویش الفاظ ومعانی را سبك سنگین میکند، وقتی کار خود را مرور و اصلاح میکند، وقتی درباب شیوهٔ کار یا هدف و ذوق خویش سخن میگوید، دیگر شاعر نیست منتقدست و کاری‌که میکند نقد. حتی بعضی شاعران مثل امیر خسرو دهلوی[1] درنقد شعر خویش هم انصاف بخرج داده‌اند وهم زیرکی: مثل یك منتقدواقعی.

بدینگونه نقد ـ نقدشعر ـ با شعر و شاعری سر مویی بیش فاصله‌ندارد وهیچ چیز از آن بشعر نزدیکتر نیست. بااینهمه ازقدیم بیشتر شاعران که‌ادب رافقط‌آفرینش میدانسته‌اندبانقد دشمنی‌ورزیده‌اند وگویی هیچ چیز رامزاحم‌تر و ملال‌انگیزتر از وجود منتقد نیافته‌اند. درواقع کمتر هنرمندیست‌که بی‌هیچ خشم ونفرت انتقادی راکه براثرش میشود تحمل‌کند. میگویند دوتن کاردینال نام‌آور که ازکارگاه رفائل دیدن میکردند وقتی دربارهٔ یك اثر اوگفتندکه‌در آن چهرهٔ حواریها بیش‌از اندازه سرخ است. نقاش بالحنی ملایم ـ اما ظاهراً خالی از خشم ـگفت این‌کار را عمداًکرده‌ام. گمان‌نمیکنید حواری‌دربهشت وقتی میبینند کلیسا تحت‌فرمان امثال شماست ازخجلت سرخ میشود؟...[2] نظیر این جواب ساکت‌کننده را کدام نقادی هست که بنوعی دیگر از شاعری که

وی برشعرش نقدکرده است نشنیده‌باشد؟ قیافه‌های پرخاشجویانه‌یی که‌عنصری وغضائری بهم نشان داده‌اند ـ در جوابهاشان بانتقادهای یکدگرـ شاید چندان درخورملامت نباشدخاصه با توجه بحیثیت و موقعی که هریك از آنهامیخواسته است درچشم ممدوح داشته‌باشد. اما شعرهجوی‌که بموجب روایت چهارمقاله، رشیدی در جواب انتقاد امیرالشعرا عمعق بخاری ساخته است دشنام بی‌مزه‌یی است که نشان میدهد واقعاً نمك درکلام رشیدی تا چه حد نایاب بوده است و تا چه‌حد لازم[۳]. شاعری بنام شریف تبریزی در ری بدیدار مولانا امیدی‌رازی رفت و وقتی شاعر ری غزلی برایش خواند وی یك انتقاد لفظی بر آن کرد امیدی درجواب انتقاد وی‌رباعی مستزادی ساخت هجوآمیز و رکیك که‌جواب رفائل در مقایسهٔ با آن حکم یك تعارف مجامله‌آمیز را دارد[۴]. مگر تئوفیل ـ گوتیه شاعر محجوب فرانسوی نیست که در باب منتقدان با بیانی خشن و موذیانه میگوید که اینها هنری ندارند جزاینکه به‌کردار خفاش خونخواری بجان مردم بیفتند و آثار آنهارا تباه کنند[۵] اینها نمونه‌یی چند است از آنچه شاعران گفته‌اند در جواب منتقدان خویش. همه‌جا عکس‌العمل آنها تقریباً خشم است و پرخاش ـ درست یا نادرست. حتی خواجه امام مذکور درکتاب المعجم که آنطور سفیهانه منتقد مشفقی مثل شمس قیس را هجو میکند اگر هم وجودش‌ساختهٔ خیال خود او باشد دربین شعرای‌تمام ادوار نظیر دارد ووجود واقعی[۶]. درحقیقت، خیلی نقادان هم هستند که‌هیچ حرف درستی نمیزنند ودر واقع با ایرادهای بیجای خویش برای هنرمندان مزاحمهایی هستند مبتذل و ملال‌انگیز. چخوف نویسندهٔ روسی با نیشخندی معنی‌دار در این باب میگفته است: نقادها مثل خرمگسهایی هستند که‌روی پیکر اسب مینشینند و او را نیش میزنند و از شخم‌کردن زمین باز میدارند. اسب پوست را بهم میکشد و دم را تکان میدهد. خرمگس برای‌چه وزوز میکند؟.. شاید خودش هم نمیداند. فقط طبعی دارد بی‌آرام‌که دلش‌میخواهد دیگران هم آنرا حس‌کنند: گویامیخواهد بگوید: میدانید؟ من‌هم زنده‌ام و میدانم چطور وزوزکنم[۷]...

آیاچخوف دست‌کم قدری مبالغه نمیکند؟.. گمان‌دارم این‌وزوزنیش‌آلود منتقد لازم است تا شاعر دنیای اطراف را فراموش‌نکند ویادش بیاید که غیراز

خود او دیگری هم در دنیاهست. فقط با این احساس است که شاعر مسئولیت خود را درك میکند و حاضر میشود بجامعه و زمان خویش حساب پس‌بدهد. با اینهمه کمتر شاعری هست که از منتقد با خشم و نارضایی یادنکند وباو طعنه‌ها نزند. اگرچه فقط همین اندازه باشدکه در جواب عیب‌جویی او شانه‌ها را با بی‌اعتنائی بالا بیندازد و مثل متنبی بگوید: کسی‌که دهانش تلخ و مریض‌است آب زلال را هم تلخ میبابد[۸].

بعضی شاعران انتقاد را عبارت دانسته‌اند ازحربهٔ عاجزان. حربهٔ کسانی که چون خود از عهدهٔ آفرینندگی برنیامده‌اند بـه خرده‌گیری بر دیگران پرداخته‌اند. این ادعا البته ازحقیقت خالی نیست. در واقع بعضی نقادان خود شاعرانی بوده‌اند وازده که خودشان‌نتوانسته‌اند اثری را بوجودآورندکه‌آرزو داشته‌اند. گویندازیك‌نقاد معروف‌عرب‌پرسیدند چرا شعر نمیگوئی؟.. گفت‌آنچه از این مقوله دست میدهد نمیپسندم وآنچه میپسندم‌دست نمیدهد[۹]. نقاد دیگری درجواب‌همین‌سؤال گفت‌که علم من بشعرمانع از آنست‌که خودشعر بگویم[۱۰].

باری کسانی که در میدان ابداع شکست خورده‌اند غالباً منتقد از کار درمیآیند اما عقده‌یی‌که دارند آنها را وامیدارد تا هر اثر کامیاب را ویا هر اثری را که شاعر درآن نایل بهمان هدف شده است که خودشان ازعهده آن برنیامده‌اند ـ نقدکنند و دائم برشاعران بهر بهانه‌یی بتازند. بعضی‌نقادان هم هستندکه‌خود درعرصهٔ‌ابداع شکست‌نخورده‌انداما وجودشان‌بطوری‌ازخودپرشده است که در هرچیزی اگر خود ـ یعنی ذوق وسلیقه و طـرز فکر خود ـ را نیابند آنرا مهمل میشمارند و درخور انتقاد. عبث نیست که مکتبهای مختلف در نقادی پدیدآمده است‌و فی‌المثل کسی‌که اصل «هنر برای هنر» رامی‌پسندد غالباً هر اثری را که با آن میزان درست درنمی‌آید محکوم میکند و آن که معتقد بنقد اخلاقی است تمام گویندگان را بتازیانه میبندد کـه چرا مثل او فکر نکرده‌اند.

در هرحال ظاهراً بسبب‌خصوصیت حرفه‌یی که منتقد دارد غالباً دیرپسند ازکار درمی‌آید و بدگمان. بعلاوه کم وبیش پرتوقع میشود و مرشد مآب. در بعضی موارد نسبت بشاعر ـ که غالبا در رؤیاهای‌آفرینندگی خویش‌هرگز باو

نیندیشیده‌است ـ وضع و حالی‌دارد شبیه بوضعی که یك کارفرما یا یك‌ارباب دارد نسبت به کارگر و دهقان خویش: حالتی آمرانه، پرجسارت وآکنده‌از تلخی و عتاب بیجا و ناشیانه. بیهوده نیست که ادبیات پـر است از اعتراض شاعران برمنتقد، بر بدسگالی یا کژ فهمی او. حتی خیلی شاعران بوده‌اندکه مثل ابوعبادهٔ بحتری بحث در نیك وبد شعر را فقط حق شاعر میدانسته‌اند و مدعی بوده‌اند که تنهاکسی میتواند درشعر وادب داوری کند که خودش شاعر باشد[۱۱]. این دعوی که نظیر آنرا شاعران فرنگی هم داشته‌اند البته مغلطه‌یی است بی‌اساس و بهرحال کژ فهمی و بدسگالی بعضی نقادان بهیچ وجه‌نمیتواند دستاویزی‌باشد برای نفی و انکار ارزش و فایدهٔ انتقاد.

شمس‌قیس دراین‌مورد درست میگوید که بزاز جامه‌فروش خیلی بهتر از استاد جولاه میتواند بهای واقعی یك جامه را بیان کند. البته گاه هست که استاد جولاه خود جامه‌فروشی نیز میکند اما دراین‌حـال اگر قولش درخور توجه باشد ازجهت جولاهی نیست ازجهت بزازی است[۱۲]. بهرحال در وجود شاعر نیز غالباً ذوق نقادی هست از آنکه پیوسته شاعر در کار خـویش نظر میکند و انتقاد. با اینهمه وی از منتقد، از منتقدی کـه در وجود خودش نیز هست، حیوانی مهیب درست میکند: بیرحم و بیشعور کـه مثل یك چهارپا در کارگه کوزه‌گر قدم مینهد و همه‌چیز را زیر لگد تباه میکند وخراب[۱۳].

اینجا سؤالی پیش میآید جالب و عبرت‌انگیز. این نارضایی‌که شاعران و نویسندگان از نقد و نقادی دارند آیـا بخاطر آن نیست که از منتقد توقع زیادمدارند؟... چخوف‌یکجا میگوید بیست‌وپنج سالست آنچه را نقادان‌دربارهٔ من نوشته‌اند خوانده‌ام و از آنها هیچ نیاموخته‌ام[۱۴]. اگر از شعرای امروز ماهم دربارهٔ آنچه از نقادان خویش آموخته‌اند سؤالی کرده شود گمان دارم همین جواب را خواهند داد. کدام شاعر هست که از نقد و اصلاح یك‌منتقد درتاب نشود؟... چندسال پیش خانم جوانی بود که شعر نو میگفت با اوزانی شبیه بآنچه امروز اوزان نیمائی میگویند. این خانم که خودش مثل یك‌نسیم آزاد بود درشعری که از قید سنتها آزاد باشد مایه‌یی داشت و استعدادی. اما دلش میخواست بسبك صائب و کلیم شعر بگوید. یك‌چند اشعارش را هم پیش

من آورد برای اظهارنظر. لیکن درواقع طاقت‌شنیدن هیچ انتقادی را نداشتو گویی هرگونه نقادی را یکنوع بیحرمتی میدید - حتی بیحرمتی بزیبایی و شرافت‌زنانه خویش. یك روز هم ازفرط خشم تمام شعرهایی راکه سروده‌بوددر پیش چشم من پاره‌کرد و دورریخت. چندی بعد رفت و بغزلسرائی پرداخت بسبك قدیم. اماچون درآن کارمایه و استعدادی‌نداشت تباه شد و تقریباًفراموش مشکل کار او این بود که نه استعداد خودرا میتوانست درك‌کند نه‌حوصلهٔ‌نقد و انتقاد را داشت. با اینهمه داوریهای بدخواهانه وغرض‌آلود هم مسأله‌یی‌است که سبب نفرت میشود ازنقد.

همان‌قدر که بدشعر گفتن‌خطاست‌بدداوری‌کردن هم درباب‌شعرخطاست. خاصه جایی‌که سروکار باافکار عامه‌باشد. البته ملاك عمدهٔ داوری‌درشعر ذوق است. امانوق واقعی هم‌کمیابست مثل نبوغ‌واقعی... بسیاری مردم‌از ذوق بهره دارندامّا غالباتهذیب وتربیت نامطلوب‌آنرا خراب‌کرده. درهرحال باآنکه‌نقد کاریست بس‌دشوار منتقد فراوان است وباتفاوت در مراتب ذوق و فهم. بعلاوه اسباب و اغراض هم ممکن است پیش‌آیدکه مانع نقد درست شود: غرور و استبداد منتقد البته حجابی است که چشم او را از بینش واقعی مانع میشود ودر کار نقادی مانعی است عمده. مانع دیگرنادانی است و بی‌خبری که آفتی‌است بزرگ - درهرکار. بعلاوه حسد، تعصب، و تلون رای هم اسباب مؤثرهستند درگمراه‌کردن منتقد. از این‌گذشته ممکن‌است منتقد تحقیق خود رابرمطالعهٔ یك قسمت از اثر موقوف‌کند نه‌تمام آن اما رائی که اظهار میکند کلی‌باشدو راجع‌بتمام اثر. البته چنین رایی نادرست خواهد بود ومایهٔ گمراهی. همچنین منتقد ممکن است روحیه‌اش برای‌قضاوت مناسب نباشد و این نیز مانع عمده‌یی است. وقتی منتقد طبعی دارد سخت‌تر از آنکه بتوان متأثرش‌کرد یا نرم‌تر از آنکه به‌تحسین و تقبیح او بتوان وقعی نهاد داوریش درباب یك اثر نمیتواند قوی باشد و متین. بعلاوه منتقد باید حسن‌نیت و شهامت داشته باشد تا نقد او بتواند مفید باشد وآموزنده. یعنی هم خواننده را هدایت کند هم شاعر را. با اینهمه هیچ منتقدی‌نمیتواند بسبب خصومتورزی خویش‌کسی‌راکه واقعا صاحب هنر است بکلی از قبول و اعتبار بیندازد چنانکه دوستی و ملاحظهٔ بیجایی هم

اگر درحق کسی نشان دهد برای‌آن‌کس فایده‌یی ندارد و رأی او دراین‌مورد اگر اثری داشته باشد زیان است آنهم برای خودش. اگـر حمله منتقدان یا توطئهٔ سکوت آنها یك شاعر یا هنرآفرین واقعی را دلسرد و خاموش‌کندنقد ونقادی یك موذیگری مخرب است وشیطانی‌که باید باآن مبارزه‌کردومعارضه. در واقع نقد تا جائی‌که از شائبه اغراض خالیست ـ یا سعی میکند از اغراض دور بماند ـ بهرحال سازنده است وآموزنده. وقتی ویرانگر میشود وناسودمند که جنبهٔ تاجرانه میگیرد و آلوده میشود باغراض. نقدی‌که درآن حریفان‌یا رقبا بهمدیگر نان‌قرض میدهند یك‌نوع تبلیغات است. توطئه‌یی است‌که‌یك‌عده برای ترویج متاع شرکاء یاکاسدکردن و برزمین‌زدن متاع رقیبان بکارمیبرند. نظیر نقدی‌که دربعضی مجلات امروز ما رایج است و آن را نقد بازاری باید خواند ونقد آوازه‌گران: یك‌شاعر نورسیده کار خودرا با ستایش یك‌شاعر پر آوازه‌آغاز میکند و اوکه این طبل بلند بانك پردعوی رازیر بال میگیردهمه جا وی را تحسین میکند وترویج. قصهٔ پسافو * که اراسموس * حکیم‌هلندی روایت میکند[۱۵] حسب حالی است از کار این منتقدان تاجر مآب امروز. این پسافو در افریقا داعیهٔ خدایی یافت. یك عده طوطی را گرفت و تربیت کرد. بآنها یادداد کـه دایم بگویند پسافو خداست بعد آنها را رهاکرد تا بروند و بهمه‌جا پرواز کنند چندی بعد مردم درهمه‌جا طوطی‌هایی را دیدندکه یك بند زمزمه میکردند: پسافوخداست. خوب‌دیگر چه آیتی بهتر از یك‌چنین‌شاهدی غیبی؟... آوازه‌گران‌مطبوعات ماهم بعضی پسافو هستند وبعضی طوطیهای او! و این یك جنبهٔ نقد است که خشم و نارضایی شاعران را برضد نقد و نقادی برمی‌انگیزد. جنبهٔ دیگر نقد که هم موجب منفورکردن آن شده است در نزد شاعران، عبارتست از وسواس ادیبان و منه بـر خشخاش گذاشتنشان در مورد قالب و بیان. در واقع ادیبان که خود را پاسدار سنتهای ادبی میدانند قلمرو شعر و ادب را چنان مینگرندکه گویی یك حیطهٔ اشرافی است ـ خاص‌آنهاو ارث پدرشان. چون به آسانی نمیخواهند هر تازه‌کاری را باین قلمرو افتخار

* Psapho * Erasmus

راه دهندمقررات سخت رابهانه میکنند و تشریفات سنتی را. چنانکه گاه بنظر میآید باهر تازه‌کاری نوعی‌دشمنی دارند یا نفرتی ازهر چهرهٔ تازه. میگویند ابن‌الاعرابی یك‌تن از ادبا و رواة قدیم عرب بسا که شعری را میستود اما تا میفهمید گوینده‌اش یك شاعر نوخاسته است آن را نکوهش میکرد ـ بی‌هیچ شرم و ملاحظه‌یی. منتقدی که مثل ابن‌قتیبه[۱۷] نوخاستگان را هم مثل پیشینیان قبول میکرد دربین ادباء قدیم نایاب بود ـ چنانکه امروز هم در محیط ادیبان و استادان ماچنین است. همین محافظه‌کاری ادباست‌که وجود نقادان رابرای شاعران‌جوان چیزی مکروه‌میکند وتحمل ناپذیر. چیزی که‌رنگ بورژوازی ـ وحتی اریستوکراسی ـ بنقد و ادب میبخشد و بهمین سبب درطبع هرتازه‌کار نوخاسته‌یی برضدآن میل واکنش برمی‌انگیزد و عصیان.

اینجاالبته‌نکته‌یی‌هست دقیق وقابل‌توجه. ادب‌رسمی‌همیشه رنگی‌ازامتیاز دارد که آنرا از آنچه عامیانه است جدا میکند. آیا این یك رنگ آریستوـ کراسی نیست؟ یك تمایل امتیاز جویی که آنرا امروز بتوان صبغهٔ بورژوازی خواند؟ گورکی میگوید حقیقت و عقل همیشه از اعماق یعنی از میان طبقات عامه سرچشمه میگیرد. طبقات بالا در این مورد چیزی را استنشاق میکنند که از اعماق میآید و با بوئی آمیخته است‌که با نوع زندگی آنها بیگانه‌است[۱۸] این چیز نا آشناکه از طبقات پائین می‌آید ـ مثل هر مزیت دلخواه دیگرـ درمحیط طبقات بالا می‌ماند و جذب میشود و معیار و نشانه‌یی می‌گردد برای دور ماندن افـراد ممتاز از آنچه عامیانه است و از آنچه مبتذل بنظر میرسد. این است سرآنکه شعر و ادب وقتی رسمی شد و مقبول رنگ‌اشرافی میگیرد و نشانی میشود برای امتیاز. درحقیقت تمام ادب کلاسیك اسلامی ـ از شعرونثر از عربی و فارسی ـ شاهدی است براین دعوی. تأکید و توصیه‌یی که ادبای قدیم داشته‌اند درلزوم اجتناب از بازاریان و ازالفاظ آنها، خود حاکی است از تصور اشراف منشانـه‌شان از ادب. البته بحث در صبغهٔ اشرافی شعر و ادب مجالی دیگر لازم دارد. اینجا باید همین‌قدر توجه کرد بتأثیری که این‌تمایلات اشرافی دارد در نقد ـ نقد شعر.

بهرحال این دید بورژوازی است‌که نقد اهل مدرسه را بوجود میآورد:

نقد ادیبان یا نقد لغوی‌را. در واقع این نقد ادبا با رنگ‌مرشد مآبی واشراف منشی که دارد دشمنی است خطرناك که آفرینش شاعرانه‌را تاحدی تباه میکند. اسلحهٔ آن هم عبارتست از لغت و آنچه بدان مربوطست و مخصوصا عروض و وقافیه. منتقدی که میزانش فقط لغت باشد و قالب البته نـه هیچ سنت‌شکنی را میتواند تحمل کند، نه‌هیچ نوآوری‌را. دائم برشاعر طعن و ایراد دارد که‌فلان لفظ را بجای خویش بکار نبرده است و فلان معنی را به صورت مناسب عرض نکرده است. دائم اعتراض میکند که وزن در فلان‌شعر نامناسب است یاقافیه‌در فلان بیت درست نیست. با این سلاح فرمالیسم نقد ادبا نقدی است مخرب یـا دست‌کم نقدی که برای ابداع چندان مساعد نیست. با اینهمه فهم شعر فارسی، شعر رسمی گذشتهٔ آن، بی‌آشنایی بنقد ادبا ممـکن نیست. چنانکه شعر امروز را نیز با توجه باین موازین بهتر میتوان درك و ارزیابی کرد. در هر حـال فقدان انتقاد برای عالم شعر و ادب بی‌شك یك مصیبت سخت خواهدبود. زیرا وقتی محك درکار نباشد پـول‌قلب خیلی زود بازار را تسخیر میکند بعلاوه از هر بازاری بپرسید بشما خواهدگفت، که سکهٔ قلب سکهٔ درست را هم از رواج میـاندازد. دراینصورت ضرورت نقد و اهمیت آنرا با وجود شکایتهایی کـه شاعران ــ از شریدان * و بایرون * گرفته تا مولوی و سعدی خودمان ــ از نقادان دارند نمیتوان نفی‌کرد. البته اگر نقدتنها اکتفا کند بـه بیان معایب کاریست ملال انگیز، موذی وکم فایده... حتی وقتی خیلی صمیمانه باشد شبیه است بکار یك معلم انشاه کـه شاید عیبهای لفظی و دستوری کـلام شاگرد را اصلاح کند اما بهر حال قوهٔ ابتکار را نمیتواند در او تقویت کند. ترك سنت ازنظر کسی که مثل یك معلم‌بدنیا نگاه میکند البته ناپسندست یادست‌کم‌جسارت لیکن این جسارت فقط وقتی برای شاعر نابخشودنی خواهد بود که وی هم سنت گذشتگان را نقض کند و هم اثری که بوجود می‌آورد نتواند گناه این سنت‌شکنی را جبران نماید. جایی که اثر شاعر خطای سنت‌شکنی را جبران تواندکرد حتی مسامحه های لغوی و دستوری او هم‌بخشودنی خواهد بود.

---

*Sheridan *Byron

مگر نه هم امروز اشتباهات لغوی و انشائی جزئی را که درشاهکارهای عظیم قدما هست با اغماض و مسامحه مینگریم ؛ در یك بنای رفیع که بعظمت و رفعت اهرام مصر و کاخهای ویران هخامنشی است خرده گیری برجزئیات راجع به در و پنجره کوته نظری است و کیست کـه در تماشای مجسمهٔعظیم داودکار میکلآنژیك لحظه فکر کند که بینی آن از اندازه عادی بزرگ‌تر است[۱۹]؟...

درمورد شعر امروز هـم میتوان مسامحات لغوی و انشائـی را بقدرت ابتکار شاعر بخشید. البته این درصورتی است که ابتکاری باشد و قدرتیواقعی. عین همین بیان را دربارهٔ منتقد نیز میتوان پذیرفت. وقتی منتقدبنای کارش را برعیب جویی میگذارد اگر فایده‌یی که ازآن عیب جویی حاصل میشود زیان آنرا جبران کند نقدش پذیرفتنی است و شایان تحمل و در غیر اینصورت یك خرابکاریست ـ یأس انگیزو کشندهٔ ابتکار. چیزیکه امروز بهحیثیت نقد لطمه میزند همین قیافهٔ مخالفت‌آمیزی است که درمقابل ابتکار دارد. اینزنقد ادیبانه که روزنامه‌هاآنرا فرمالیسم میخوانند بالاترین هنری که دارد ظاهراً همیناست که استعداد را تشویق میکند. در صورتیکه تمام سلاح مخوف خـود ازکتاب و مجله وقولحجت و دانشکدهٔ ادبیات را بکار میبرد تا نبوغ را با ابتکار واقعی که خاصآنـست هلاك کند . البته استعدادکه از انتقاد خوب نیرو میگیرد خود موهبتی است عظیم و مغتنم اما نبوغحدیث دیگرست و وقتیبا انتقاد به معارضه برخیزد وای بحال انتقاد . نقد ادبا تمام سعیخود را بکار میاندازد تا سنت‌ها و قواعد موضوعه را برنبوغ هم ـ مثل استعداد ـ تحمیل کند اماقبولآن برای نابغهٔ واقعی محال است. ازآنکه فرق است بین استعدادکه در فرمان انسانـست با نبوغ‌که انسان در فرماناوست. یكنشان این نبوغجسارت است ـ نهوقاحت که خاص استعدادست و استعدادهای ضعیف. در حقیقت بی این جسارت ابداع واقعی غیرممکن است. مع‌هذا برای نقاد فرمالیست ـ که ادیب قدیمیخودمان مفهوم رنك پریده‌یی از آنست ـ نهجسارت قابل بخشش است و نه حتینبوغ. ازآنکه نبوغ چیزیست مرموز و درنیافتنی وفقط استعداد است‌که منتقد میتواند آنرا درك كند ودریافت. آنهم درصورتیکه از تمام تجهیزات و امکاناتخویش

کمك بگیرد و از تمـام تئوریهای انتقادی: تئوریهای زیباشناسی ، تئوریهای جامعه‌شناسی، فرمالیسم ادبا وجز آنها. میتوان گفت درنقد شعر- فرمالیسم‌ادبا- دو مکتب فعال هست که سابقه‌یی قدیم دارد و مؤثر: مکتب لغوی که سبك‌شناسی و علم‌ادب ازآن بیرون‌آمده است ومکتب تاریخی که ازآن چیزی بوجودآمده است بنام تاریخ ادبیات. مکتب دیگر که لااقل در ادب فارسی‌ازآندوکم‌تاثیرتر بوده است عبارتست از مکتب فلسفی ــ از اخلاق‌وتربیت تا روانشناسی‌وشناخت زیبائی. اما این مباحث درفرمالیسم ادبا وارد نشده‌است.

البته استفادهٔ معتدل از این مکتب‌ها منتقد را هم در فهم شعر کمك میکند و هم در قضاوت راجع‌بآن. اما نقادی که دائم به سنت‌ها میگریزد نقدوتفسیری که میکند نه‌آموزنده است نه روشنگر. تاریخ ادبیات تنها فایده‌اش این‌است که نشان میدهد درگذشته شعرچه راهی پیموده است؟ سبك‌شناسی‌ومطالعات راجع به فنون ادبـی و بلاغت منازل و احوال یك‌راه طـی شده را نشان میدهد اما مسأله‌یی‌که امروز منتقد باید جواب دهد ایـن‌است‌که حالا چه راهی در پیش هست؟... باین مسأله است‌که منتقد باید بکمك تئوریهای روز جواب دهد:ــ زیباشناسی، جامعه‌شناسی، و روانشناسی. در هرگونه قضاوت‌که راجع به هنر میشود ملاحظات زیباشناسی بی‌شك اهمیتش در درجه اول است. منتقدی که از زیباشناسی‌بی‌بهره است مثل‌آن دریانوردست‌که نه نقشه دارد نه ارتباط باساحل و نه‌آشنائی باشنا . چنین منتقدی نـه از عمق نبوغ‌که تهدیدکننده است تصور درستی‌دارد نه از ساحل استعدادکه از خود او چندان دور نیست.

مسألهٔ ارتباط شاعر با محیطهم برای منتقد اهمیت دارد چون شعر هر دوره‌یی رنك آن دوره را با خود همراه دارد. بعلاوه شناخت ارزش واقعی هر شعرلازمه‌اش عبارتست از شناخت جامعه‌یی‌که شعر برای‌آن بوجودآمده است. همچنین است مسألهٔ روانشناسی ومطالعهٔ در احوال نفسانی شاعر و مخاطبانش. در واقع روانشناسی چون‌کارش مطالعه در احوال و عوارض نفس است در نقد اهمیت بسیار دارد ازآنکه نفس انسان مشیمه‌ایست‌که تمام علوم و فنون از آن بیرون میآید: در نقادی از تحقیقات روانشناسی این اندازه میتوان توقع داشت که بیان‌کند یك اثرهنری چگونه بوجود میآید و عوامل و اسباب نفسانی‌آندر

موردهر هنرمند چیست؟[۲۰] بعلاوه شاید از طریقهٔ تحلیل نفسانی تاحدی بتوان دشواریهایی‌راکه در بارهٔ شخصیت شاعر و رموز سبك او وجود دارد حل کرد. بدینگونه منتقد امروز نمیتواند تجهیزات خود را بەسبك شناسی، علوم بلاغت، وفنون ادب و لغت محدودکند. برای ارزیابی‌درست‌آثار شعرا باید از هرگونه معلومات از هرگــونه تئوریها که در شناخت انسان و دنیای او سودمند است بهره بجوید و چنانکه تی.اس. الیات* شاعر و نقاد انگلیسی میگوید گذشته‌از افکار و اندیشه‌های رایج که سایرمردم نیزبا او درآن انبازند بعلوم گونه گون هم‌آشنایی پیداکند[۲۱].

باری اینهاست مسائلی که درباب شعروهنرذهن منتقد امروزین را مشغول میدارد و البته حل آنها ـ اگرهرگز جواب قانع‌کننده‌یی برای این سؤالها بتوان یافت ـ ارزش استعداد بعضی شاعران را تا حدی روشن میکند. اما نبوغ باآنکه نزد روانشناسان هم مورد تحقیق واقع شده است ورای بحث نقادست و شاید ورای شناخت او. با اینهمه منتقدست و این مسائل، که برای حل‌آنها در در مورد هزار ویك سؤال از شاعر و راجع بشاعر دارد، بجا یا نابجا. بسیاری از این سؤالها البته از آنهاست که همیشه بی‌جواب میماند اما بهرحال‌سؤالی است و حاکی‌است از اختلافها و تفاوتهایی که در ذوقهاست و در پسندها. در حالیکه شاعر برای خود همیشه این حق را محفوظ میدارد که درکار ابداع خویش بهیچ‌کس حسابی پس ندهد تلاش نقد برای دست یافتن بمعما دشوار میشود و اینجاست که پای روانشناسی درمیان میآید و پای جامعه‌شناسی‌وتاریخ که بــی‌مدد آنها هیچ شعر را نمیتوان بدرستی شناخت ، و نقد خارجــی[۲۲] همین‌هاست. معهذا آخرین سخن را منتقدهمیشه باید از خود شعر بشنود؛ از شعرکه هرگز دورغ نمیگوید، آنهم بیك منتقد. و این است‌آنچه‌منتقدان‌آنرا نقد داخلی[۲۳] میخوانند و شك نیست‌که تنها از ترکیب و امتزاج این دوشیوه است‌که نقد شعر به هدف خود نزدیك میشود. با این‌همه ، جایی‌که صحبت از نقد و نقادی‌درشعرقدماست درین باره بایداحتیاط بخرج داد. احتیاط درسنجیدن

* Eliot, T. S.

روزگاران گذشته بامیزانهای تازه. یك اشتباه بزرگی که گاه در نقادیبان‌ما هست که میخواهند با معیارها وانگارههایی که آوردهٔ تمدن و فرهنگ‌اروپایی است آثارقدیم شرق را ارزیابی‌کنند. این‌کار بی‌شك گمراه کننده است‌وحتی خطرناك. ادیب‌جوانی‌که در دانشکده درس میخواند یك‌روز بمن‌گفت‌که گمان میکند نه‌عطار را میتوان شاعر خواند نه نظامی را. حتی میپنداشت‌که شهرت وقبول فردوسی هم‌پایهٔ درستی ندارد وفقط مبتنی است برتمایل عامه به پهلوان پرستی. عطار را بسبب بی‌قیدیهایی کــه در قصه‌هایش هست و آنها را گه‌گاه ناهماهنگ میکند و باور نکردنی، ملامت میکرد ونظامی را بجهت علاقه‌یی‌که نشان داده بود به‌اسکندر و به خسروپرویز ـ دوخودکامه که‌حتی دومی بعقیدهٔ اوکمتر از اولی به حیثیت ایران لطمه نزده بود. درمقـایسه با بهشت گمشدهٔ میلتون * ـ که وی گمان داشت شاعر درسراسر آن ستیز بین خیر و شر را نشان داده است ـ شاهنامهٔ فردوسی را هم اثری میدید کم عمق و بی‌سبك‌وفاقد هدف ونقشه. نظیراین قضاوت را جوانان بسیار دارند وگه‌گاه حتی ازاین هم تندروترند: گمان‌میکنم اشتباه‌این ادیب جوان دراین‌باره ناشی‌ازاین‌نکته‌بود‌که میخواست ـ مثل غالب جوانان‌ما ـ با میزان‌ها و ارزشهای اجتماعی وحتی‌فنی عصر خویش دربارهٔ آثارکسانی قضاوت کندکه آنها ارزشها و میزانهایی دیگر برای کارشان داشته‌اند. اصول قصه‌سرایی چنانکه نویسندگان امروز بیش‌وکم آنرا رعایت میکنندفرآوردهٔ عصر ماست آنهم از تجارب قرن‌های دراز واگر عطار را بپاس این اصول تازه ملامت‌کنند مثل آنست‌که بر جالینوس وبقراط اعتراض‌نمایندکه‌ازکشفیات پاستور راجع بمیکرب اطلاع نداشته‌اند.ملاحظات قومی و نژادی هم‌که افراط در آن حتی دنیای مارا گرفتار آفات مهیب‌کرده است درعهد نظامی هنوز نقشی را که امروز در ایجاد جنگهای خونین‌موحش برعهده دارد تحویل نگرفته زیرا در آنوقت که عهدجنگ‌های صلیبی‌بود سلف نابکارترش این وظیفه را بر ذمه داشت: تعصبات دینی. در اینصورت نمیتوان ازنظامی گنجوی هم انتظار داشت که مثل یك میهن‌پرست دوآتشهٔ امروزی ما

---

*Milton, *Paradise Lost.*

اسکندر را گجستك[۲۴] بخواند و خسروپرویز راهم بسبب آنکه جنگها وعیاشی هایش مقدمه‌یی شد برای سقوط مدائن بدست اعراب، با او بیك‌چوب براند. میلتون هم اگردر منظومهٔ خویش دائم بمسألهٔ نزاع خیروشر مینگردبحوادث و اوضاع زمانهٔ خویش نظر دارد درحالی‌که فردوسی چنان قصدی نداشته‌است و در آن زمانها شعر ـ خاصه در ایـران ـ در خط این عوالم نبـوده است. بنابراین براو جای ایراد نیست. حتی‌میزانهاوارزش‌هایی هم که قدماداشته‌اند از قدامه وعبدالقاهر تا وطواط و شمس‌قیس ـ میراث بازمانده‌یی بوده‌است‌از پیشینیان خودشان و بی‌شك نمیتوان آنها را، بی‌هیچ‌تغییر، درنقد شعر و ادب قرن‌های اخیر بکاربرد. چون با وجود رکودنسبی که‌در ادب و فرهنگ قرون اخیر ما حکمفرما بوده است‌باز در ذوقها و فکرهاآن اندازه تحول واختلاف واقع شده است که‌تجدیدنظری درمیزانها و ارزش‌ها لازم آمده باشد. بهرحال درقضاوت راجع بشعر هردوره و هرقوم ارزشها و میزانهایی خاص در کارست که منتقد باید آنها را پیداکند و بازشناسد ورنه داوری بخطا خواهدکرد. به علاوه آن قاضی که یك قانون تازه را ـ به تعبیر اهل عدلیهٔ خودمان ـ عطف بماسبق کند یابکلی مغرض است یانادان. از اینها گذشته منتقد حق نداردکه دائم‌سعی‌کند شاعررابشکل‌خودـ بشکلی‌که خود میپسندـ درآورد بایدبکوشد تا او را چنانکه اوست ـ وچنانکه هم او میخواهد ـ بشناسد و نشان‌دهد.

۲

شعر و ادب

عروض و قافیه و بدیع علم‌هایی هستند که در ادب کلاسیك اسلامی از عربی و فارسی وقوف برآنها مقدمه‌یی شمرده میشده است جهت نقد شعر، یعنی شناخت نیك و بـد آن. اگـر علم بلاغت یعنی معانی و بیان را در آن شمار نیاورده‌اند سبب آنست که آن علم اختصاص بشعر ندارد مشترك است درهر دو صناعت نظم و نثر. اما آنچه‌نزد قدما برای شناخت شعر بایسته‌بوده است عبارت میشده است ازعروض و قافیه وبدیع.

شمس قیس نقدالشعر را بمنزلهٔ خاتمه و نتیجه‌یی آورده است درذیل‌بحث ازعروض و قافیه و بدیع. چنانکه نزد خوارزمی هم نقدالشعر عبارتست ازبیان محاسن بدیعی ومعایب شعر و آن مبحث را وی نیز بلافاصله بعد از عروض و قافیه آورده است و دنبال اصطلاحات آنها. قدامه هم که برای عروض و قافیه چندان اهمیتی قائل نشده است نقدالشعر را بمنزلهٔ اصل و اساس علم شعر تلقی میکرده است. غالب ادیبان دیگر هم، عربی‌زبان یا فارسی‌زبان، بیش وکم‌همین تلقی را از شعر و علوم راجع بآن داشته‌اند. نهایت آنکه برحسب آشنایی با علوم یونانی ــ مخصوصاً منطق ــ دیدشان درباب شعر با دید ادبا گه‌گاه تفاوت پیدا میکرده است. درهرحال هم این طرز تلقی ازنقد شعر قابل بحث است و هم تصوری که قدمای ما داشته‌اند ازخودشعر. پیش از غور در عروض و قافیه

شاید بحث درباب خود شعر ضروری‌ترست. در تعریف شعر گفته شده است عبارت است از کلام موزون ومقفی که دارای معنی باشد یا چیزهایی شبیه باین تعریف با تفاوتهای جزئی دربیان[1]. این تعریف شعر است ازجهت شعر بودنش. ازآن جهت که مقابل است با نثر ـ کلام غیر موزون. اما ازجهت کلام بودن درین تعریف دقتی نشده است. مثل این است کـه تعریف کننده احتمال نمیداده است در این باب تردیدی‌پیدا بشود نظیر آنچه پیداشد برای موسیوژوردن * یك نودولت ساده‌لوح در تئاتر مولیر * که خیال کرد حتی وقتی به نوکرش میگوید کفش‌های مرا بیار کلامش نثرست[2].

درین تعریف توجه بیشتر به موزون بودن کلام است اما از اینکه کلام باید چه خاصیتی داشته باشد تا آنرا بتوان قابل این دانست که نثر خوانده شود یا نظم چیزی درین تعریف نیامده است و البته مرادکلامی است که‌تعلق به مقولهٔ ادب دارد نه بحرفهای عادی. اما شعر ازجهت‌شعر بودنش مطابق این تعریف احتیاج دارد بوزن وقافیه. ازجهت کلام بودن هم به عقیدهٔ قدماحاجت داشته‌است باینکه گوینده ازآن کلام قصدش‌تدبیروتصرف در نفوس‌باشد، بعلاوه صنعتکاریهائی‌هم‌آنرا از حدود حرفهای‌عادی‌خارج کند. تاثیر در نفوس شرط مهم است در شعرو در هر سخن که تعلق بـه قلمرو ادب دارد و این همان قوه مرموزی است که سحر بیان را سبب میشود و ریمون‌لول * حکیم قرون‌وسطی از آن تعبیر میکند به کیمیای‌سخن[3]. این تصرف در نفوس درشعر و تا حدی‌در هرگونه هنر واقعی یك‌شرط است: یك‌شرط اساسی. شعر درواقع وقتی بغایت خود نائل میشود که‌در نفوس تصرف کند و تأثیر، یعنی عاطفه و خیالی را که در آن هست بدیگران سرایت دهد. آنچه شعر درنفس انسان برمیانگیزد البته ممکن است که‌یك حس زیبائی باشد یا زشتی یك عاطفه شدید باشد یا یك درد مستمرا ماشرط اصلی قبول‌شعر همینجاست. چون شعری از قبول‌خاطر بهره‌مند میشود که در نفوس بیشتری تأثیر کند. شاعر هرقدر بیشتر دربین عامه برای خود همدرد پیدا کند همان قدر قبولش بیشتر است. ازاین روست که نمیتواند

---

*Moliere *M. Jourdain Raymond Lull

بقول معروف ـ توی برج عاج[۴] باشد زیرا در برج‌عاج چاره‌ندارد جز آنکه فقط برای خود، برای رفع تنهایی خود آواز بخواند. اما کدام انسان هست که نخواهد در تنهایی خویش همدمی پیدا کند. همدمی‌که قدر اورا بداند واو را چنانکه هست بشناسد؛ همین‌حس است‌که اورا وامیدارد ازبرج عاج‌خویش بیرون آید. بادیگران همدردی پیدا کند و همدلی. اینجاست‌که شاعر ناچار توجه پیدامیکند که‌غیراز او هم‌انسانهایی‌هست که بایدبا آنها همدردی‌داشته‌باشد ودرعین‌حال همزبانی. این همزبانی هم شرط عمده است در همدلی زیراوقتی شاعر زبانی داشته باشد ناآشنا، مرموز یا مبهم نه‌درد خودرا میتواند بیان‌کند نه دردکسی را. گنگ خوابدیده‌یی را میماند دردنیایی از آدم های کر، چنان که شاعر گفته است[۵]. البته نباید گول تحسین‌هایی را بخورد که نادانسته و از بیم و حیرت باو نثار میشود. آن هم ازطرف‌آدم هایی‌که دهانشان درواقع ازیك تحسین ناشی از نوعی حیرت‌زدگی بازمانده است و چون آنقدر از فهم بیگانه‌اند که حرف اورا نفهمیده‌اند، حیرت و اعجابشان هم ساختگی است و از ترس آنکه مبادا منسوب شوند به نادانی.

باری شاعرباید زبانش‌برای خلق آشنا باشد و مفهوم چنانکه اگر کلام وی نامفهوم باشد یا مبهم و مرموز تمام این تحسین‌های «پسافولی» او را از محکومیت بفراموشی نجات نخواهد داد. بهرحال شاعر با خلق که‌وجودشان راحتی در برج عاج خویش نیز حس‌خواهدکرد بـاید همزبانی داشته باشد و همدلی. البته هر قدر با آنها بیشتر همدلی داشته باشد سخنش نزد آنها بیشتر انعکاس دارد و بیشتر تأثیر. يك‌نشان شعرخوب آنست‌که‌در شنیدن وخواندنش آدم احساس کند آنچه شاعر میگوید درد یا اندیشه‌یی است شناخته وآشنا که فقط بیان هنرمندانهٔ شاعر آن را در شعر روح و جلـوه داده است ناچار شعر هرقدر بیشتر دربین مردم همدرد پیداکند نشان آنست‌که بیشتر با انسان سروکار دارد وبا دردهای واقعی او. شاعری‌کـه درد ندارد یا از دردی مجهول صحبت میکند که هیچکس جزاوبا چنان درد آشنایی ندارد درنزد مردم‌همدلی و همدردی واقعی نخواهد یافت. کهمیتواند حال بیماری راکه بیماریش خاص اوست و هیچکس دیگر هرگز بدان دچار نشده است بدرستی درك کند؟ باری

تا شاعر با زندگی‌مردم‌آشنائی‌نیابد و دردها و هیجان‌های واقعیشان را ادراك نکند نه میتواند دربین‌آنها همدرد بیابد و نه میتواند در نفوس‌آنها تأثیر کند و تصرف. سر قبول بعضی‌شاعران‌که حتی از ورای قـرنها و مرزها در نفوس انسانی تاثیر دارند و تصرف ، همین است. همین‌که در دی دارند : دردی‌که همه‌آن را درمی‌یابند. بعلاوه‌آنهاکه‌آنرا بیان‌میکنند، هنرمندانه بیانش میکنند و در بیان‌آن نیز صادقند ، بی‌تکلف و بی‌تظاهر. ازینها گذشته تأثیر در نفوس شرط دیگرش قدرت شاعرست در طرز بیان. در حقیقت بیان شاعرانه است‌که سخن را از سطح عادی بالاتر میبرد. دیمترموس* درست میگوید که هرچیز عادی فاقد تأثیرست و از اینرو تحسین‌کسی‌را جلب نمیکند[۶].

دربیان تأثیری‌که شعر وکلام شاعرانـه در نفوس انسانی دارد شواهد بسیار از تاریخ ادبی‌میتوان بدست‌آورد. نه فقط از تواریخ عرب‌که شعردربین آنها مثل پیام خدایان می‌توانسته است محرك جنگ وکشتار شود یا دستاویز یاری و دوستی؛ بلکه در ادبیات تمام اقوام ازین‌گونه شواهد می‌توان یافت. حتی قاضی‌های دادگاه‌آتن هـم در عهد سوفوکلس* بساکه تحت تأثیر شعر و کلام شاعرانه نرم میشده‌اند ومتاثر[۷]. درکتابهای ادب فارسی‌هم شواهد بسیار هست از تأثیر شعر در نفوس جباران و اگر بعضی ازآنها هم ساختگی‌باشدو نادرست درآن میان شواهد قابل اعتماد میتوان این اندازه بدست‌آوردکه اصل تأثیر در نفوس را تأییدکند[۸]. از اینهاگذشته اشعار اجتماعی هم هست‌که در طی چند نسل‌گذشته تأثیر بارز در نفوس انسانـی داشته است و هر چند مثل تأثیری‌که درتذکره‌ها بشعر گذشتگان منسوبست معجزآسانیست لیکن بهرحال محسوس‌است و قطعی. تأثیر اینگونه‌کلام نه فوری است نه مطمئن اما تدریجاً حاصل میشود و نتیجه‌اش‌آمادگی اذهان است برای چیزیکه شعرآنـرا تبلیغ میکند. درمسألهٔ رفع حجاب زنان، اشعار و تصنیفهای شاعران متأخر، بی‌شك تأثیر قوی داشت درآمادگی اذهان عامه‌که بعد ضربت حادثه را باخونسردی قبول‌کرد . اشعاری‌که در باب وطن وآزادی در مطبوعات‌آن زمان نقل میشد

* Demetrius, * Sophocles

لامحاله در عامه حس نفرت و بیزاری را تقویت کرد ـ نفرت و بیزاری از تجاوز و خیانت را و اینهمه شاهدهاست بر تأثیر شعر در نفوس.

البته در شعر نظارت بروزن و قافیهٔ آن مربوط است به دو علم عروض و قافیه اما نظارت بر ظرافتها و صنعتگریهایش تعلق بیك علم دیگر داردکه قدما بآن اهمیت بسیار میداده‌اند : علم بدیع. جنبهٔ بلاغت کلام هم نظارتش بر عهدهٔ معانی و بیان بوده است و این دوصنعت چون بهرحال مخصوص شعر نبوده‌اند جزو نقدالشعر قدما بشمار نیامده است. بدیع هم درست است که درنثر ـ که گاه حتی بحد وفور ـ نیز بکار میرفته است اما آن را غالباً صنعت شعر میشمرده‌اند و استعمالش‌را در نثر بمنزلهٔ نشان تلطیف نثر میدانسته‌اند ـ یعنی اینکه بشعر نزدیکتر بشود. در واقع گرایش بشعر ـ یعنی باینکه همه چیز را رنگ شعر بدهند ـ در ادب اسلامی واقعیتی است جالب. این شوق و ولع نثر باینکه اخذ و جذب بعضی عناصر شعر را وسیله‌یی‌سازد برای فاخر کردن و بالا بردن خویش درتمام‌ادوار ادب کلاسیك ـ مخصوصاً دورهٔ انحطاط آن ـ مشهودست. نه‌فقط سجع و ترصیع در نثرهای رنگین ـ مخصوصاً درمقامات و سلطانیات ـ آن نثرها را بصورت شعر نزدیك میکرده است بلکه کار نثرنویس که گاه هم منجر میشده است به حل اشعار و استشهاد بآنها در نثر. بهرحال گرایش نثر ـ نثر فنی ـ به عناصر شعر حاکی است از برتری شعر در تصور عامه . علت آنهم ظاهراً این بوده است که شعر بسبب تقیدش ـ به بعضی حدود مثل وزن و قافیه وصنعت ـ خیلی بیش از نثر میتوانسته است چیزی طرفه و نادر و فاخر جلوه کند و طبعهای تجمل پرست طالب و خواهان چیزهایی هستند که در دسترس همگان نباشد و تا اندازه‌یی بعده‌یی محدود اختصاص داشته باشد . از اینرو بوده است که نثر ساده و عادی هم ـ که تا حدی بیشتر در قدرت عامه هست ـ کمتر مورد تقاضا بوده است تا نثر فنی. در واقع این مطالبهٔ امرطرفه‌ونادر ـ که تفنن و تجمل همانست ـ نه اختصاص بگذشته دارد نه انحصار به ادب، درهمه شؤون زندگی هست و ناشی است از غریزهٔ تجدد طلبی ـ اگر بتوان این گرایش فطری انسان را به چیزهای‌تازه بدین نام خواند.

اما ادب در هرصورت متضمن نوعی تصور اشرافی‌و تفننی‌است حتی‌خود

کلمه هم ـ ریشه‌اش ـ شاید ازیك تصور اشرافی و تجملی خالی‌نباشد. درواقع ریشهٔ آنرا از ادب گرفته‌اند ـ که مأدبه از آنست یعنی دعوت وسورـ و این نکته حاکی است از وجودمفهوم تجمل در ریشهٔ آن. قول کسانی که‌پنداشته‌اند اصل آن از ریشهٔ دأب (= سیره و رسم) اخذ شده است و در واقع لفظ ادب را بصورت یك مفرد فرضی از هیأت آداب ـ جمع دأب ـ ساخته‌اند[۹] مقبول بنظر نمی‌رسد. مرادف قدیم پهلوی و فارسی آن هم آنگونه که ریشتر * و کریستنسن * ادعا کرده‌اند آئین است که از معنی تجمل و زینت خالی نیست. قدما هم درموارد بسیاری همین لفظ را برای ادب بکاربرده‌اند. کلمهٔ فرهنگ نیز که بقولی‌مرادف و معادل فارسی آنست حاکی است از نوعی تهذیب‌اشرافی و اینهمه نشان میدهد که ادب درهرحال یك‌نوع ذوق تجملی است و اگر دائم به تجمل گرایش داشته باشد عجب نیست. درحقیقت ادب‌عربی ـ کەمنشا ادب کلاسیك است ـ اساساً ازدوران جاهلیت عرب عبارت بوده است ازنوعی‌تهذیب و تربیت که انسان را از اشخاص عادی و معمولی ممتازمیکرده است: مروّت، فروسیت، شعر، خطبه،تفاخر، انساب، و ایام عرب[۱۰].

در آغاز دورهٔ اسلامی ادب فرهنگی بوده است مقابل علم یعنی مقابل فرهنگه دینی ـ که مجموعاً علم خوانده میشده‌است ـ و بدین‌طریق ادب سبب تشخص و تعین میبوده است. چنانکه احاطهٔ بر لغت، بر شعر، برانساب و ایام عرب درعهد اموی موجب میشده‌است که یك عرب برسایر اقران ـ مخصوصا در مجالس خلفا ـ برتری‌داشته باشد. بدینگونه درعهدی که روح بداوت‌مزیتی بشمار میآمده است ادب قوم عبارت بوده است از حداکثر آشنایی با آن. اما درعهد عباسی ـ ازهمان اول ـ که غلبهٔ ایرانیگری روح عربیت را بسوی شهرنشینی و فرهنگه شهرنشینان رانده است میزان و معیار ادب هم تدریجاً تفاوت یافته است وتاحدی بسبنهٔ آریایی گراییده. از اینجاست که ادب عبارت شده است ازظرافت و نازك طبعی و این ذوق ظرافت حتی در شعر هم انعکاس یافته است ـ درمقابل سنت بداوت عربی. ایدئال انسانی که در ادب این‌دوره

---

*Richter *Christensen

وتمام ادب کلاسیك مسلمین منعکس شده‌است عبارتست از همین ظرافت: ظرافت درلباس، ظرافت در شراب، ظرافت در صحبت وحتی ظرافت در عشق ـ عشق افلاطونی که نوعی از آنرا الحب‌العذری خوانده‌اند.

این تحول در ذوق که تجمل و تفنن عربی را ازگرایش بزندگی بدوی بسوی زندگی مدنی و لوازم آن سوق میدهد بی‌شك از تاثیر تمدن و فرهنگ ایران است و قرائن بسیار هست حاکی از تاثیر سنن ایرانی درپیدایش مفهوم ادب ـ ادب کلاسیك. یك نویسندهٔ عرب وقتی اجزاء ده‌گانه ادب را برمیشمارد میگوید که از آنمیان سه‌تا شهرجانی است (عود، شطرنج، چوگان) سه تا نوشیروانی، (طب، سواری، وریاضی) سه‌تاعربی (شعر، انساب، وایام) یکی را هم که‌میگوید ازهمه مهمتراست قصه وافسانه میداند که‌اختصاص به‌عرب‌ندارد[۱۱].

با آنکه قول مشهوری هست حاکی از آنکه ادب دو ثلث از دین است ادب خاصه اجزاء غیرعربی آن نزد متشرعه چندان مقبول نبوده است. آیا همان سوءظنی که بعضی متشرعه نسبت به ادب داشته‌اند و فی‌المثل یکجامنصور را بسبب برترشمردن ادب ازسنت نکوهش کرده‌اند[۱۲] حاکی نیست از توجه قوم باینکه ادب ـ بشکلی که در اوایل عهد عباسی رایج شده است ـ رنگ ایرانی دارد؟...

بعضی محققان تمایل به این استنتاج دارند[۱۳] اما بهرحال همین نکته هم که ادیب دراین زمانها میبایست ازهر چیز بهره‌یی داشته باشد خود شاهدیست براین مدعا که تربیت ادیب تا حدی از روی الگوی تربیت و تهذیب طبقهٔ دبیران بوده استدرعهدساسانی. درحقیقت‌این طبقهٔ دبیران ـ درعهد ساسانی ـ انحصار معرفت یعنی هرنوع معرفت را جز معرفت دینی دردست داشته‌اند و معارف آنها هم چیزی بوده است در مقابل معارف موبدان. چنانکه ادب ـ معارف ادبا ـ هم‌چیزی بوده است درمقابل سنت که مسلمین اوایل فقط از آن تعبیر به علم میکرده‌اند. درعهد عباسی که تقلید و اخذ فرهنگ ایرانی اهمیت داشته است وایرانی مآبی ایدئال قوم حساب میشده است البته اخذ ادب‌وآداب ایرانی هم تفنن بوده است و تجمل و بیهوده نیست که ابن مقفع، آل برمك و آل‌سهل از پیشروان فرهنگ و ادب عصر بوده‌اند.

درهرحال این ایدئال تجمل‌پرستی کـه عبارت بوده است از جستجوی کمال مطلوب در تهذیب و تربیت اشرافی، مقارن اوایـل عهد عباسیان تقلیدی بوده‌است‌ازسنتهای‌ساسانی‌ودرهمه‌شؤون‌هم‌بوده‌است. باآنکه‌نام‌ساسان‌وبنی‌ساسان خودش‌از محیط‌اشرافیت‌خارج شدلیکن عنوان گدایان شدنش[۱۴]درحقیقت نوعی واکنش روحی عرب بود درمقابل قوم وتمدنی کـه وی همه‌چیز خودرا به‌آن مدیون شده بود. درین دوره درنزد اشراف قوم هرکاری برای خود ادبی‌داشت یا آدابی: ادب‌الطعام، ادب‌الشراب، آداب‌الصحبه ـ آداب‌الحرب والشجاعه... وهر طبقه و صنف هم برای خود ادبی داشت: ادب‌الندیم ـ موضوع یـك کتاب کشاجم، ادب‌الکاتب‌ـعنوان یك کتاب ابن‌قتیبه. هرکدام ازین آداب هم‌عبارت بود از مجموعهٔ تهذیبی که برای آن طبقه لازم بنظر میرسید. درایـن زمـان مقتضیات‌اجتماعی‌ومخصوصاً‌رواج بازارکاتبان، ادب کاتب را ایجاب‌میکرد.ادب کاتب معیار و میزان بود برای‌کسانی که طالب ترقی بودند. با این‌مایه‌ادب، کاتب میشدند و درهای رزق برویشان گشاده میشد. کاتب میتوانست در دیوان مشغول کار شود، عامل یا رئیس نـاحیه‌یی شود، صاحب برید یا حاکم ولایتی شود و حتی به وزارت سلطان یا خلیفه برسد. تحصیل عایدی هم بستگی‌داشت به‌کفایت خودش ومیتوانست مثل آن‌عامل بیکاره بصره که حکایتش را دردوقرن سکوت نقل‌کرده‌ام ازکوچکترین شغل،درآمد بسیار حاصل‌کند یا مثل‌خاقانی وزیر از عواید وزارت بهره‌گیرد[۱۵]. ترقی و شهرت خاندانهایی مثل برامکه وآل سهل از ورود آنهادرخدمات اداری باعنوان‌کاتب شروع شده بود. احوال آنها میتوانست نمونه‌یی باشد کـه کسب ادب و آداب را تشویق‌کند. ازاینرو هدف عمدهٔ‌بسیاری‌از مستعدان درآن زمان عبارت بود ازنیل به‌عنوانی که‌بتواند ایشان را به عضویت در ادارات موفق دارد: عنوان کاتب. والبته کمال‌مطلوب آنزمان هم عبارت میشد از وصول بـه تهذیبی که مخصوص کاتب باشد ـ ادب کاتب. این ادب کاتب متنوع بود وگونه‌گون. کسی‌که طالب عنوان کاتب‌میشد نمی‌توانست به دانستن‌لغت وخط‌عربی اکتفاکند. البته خط خوش وظریف‌لازم داشت وگذشته از آن عربیت کامل می‌خواست ـعلوم لسانی: صرف‌ونحو، بلاغت امثال عرب، عروض وقافیه، و انشاء نظم و نثر. بعلاوه شناخت انـساب عرب،

ایام و تواریخ عرب و آشنایی با رموز اداره و سیاست هم برای وی ضرورت داشت[۱۶]. ازهمه بالاتر چون سر و کارش با جامعه‌یی بود که با قوانین اسلامی اداره میشدکاتب میبایست باقرآن وسنت وبا دقایق‌احکام‌ومسایل‌فقه‌وکلام نیزآشنا باشدتادر حل مشکلاتیکه درکتابت یا عمل برایش‌ممکن بود پیش‌بیاید درنماند. بعلاوه آشنایی با اوزان و محاسبات، بامقادیر و مساحات وبا سایراطلاعاتیکه انسان را بـا رموز کارهـای اهل صناعات و حرفه‌ها آشنا میکند نیز برایش ضرورت داشت.

ارتباط بادربار خلیفه ومراوده باحکام و امراء هم آشنایی بابعضی‌فنون ـ شطرنج و چوگان و سواری ـ را الزام میکرد همچنین‌موسیقی و غناء را که ابن‌خلدون میگوید در قدیم جزو ادب محسوب میشده[۱۷]. گویی خلیفهٔعباسی‌از یك کاتب ادیب همان توقعی را داشته است‌که خسرو انوشیروان ازریدك خود داشته است: آشنائی باظرایف هرفن حتی اغذیه، البسه، و عطریات[۱۸]. ازاین رو لازم بود که کاتب و ادیب از هر چیزی بهره‌یی بگیرد و از هر فنی اطلاع داشته باشد. ابن‌قتیبه میگوید کسی‌که بخواهد عالم‌شود بـاید در یك علم تبحر حاصل‌کند اما آنکه طالب ادب باشد باید در رشته های مختلف تفنن نماید[۱۹]. این تفنن در رشته‌های مختلف کـه برای کاتب ضرورت داشت برنامه‌یی شد برای بهترین و مطلوب‌ترین ادب‌ها. چنانکه در تعریف ادب ـ مطلق ادب ـ گفته میشد عبارتست از بهره‌داشتن از هـر فنی و البته ایـن تربیت‌عالی ـ که یادآور تهذیب دیران بود درعهد ساسانی ـ معیار و نمونه شد برای هـر نوع تربیت وتهذیب دنیوی. چنانکه شعرا، علما، اطباء، منجمین، مغنیان، فلاسفه، وحتی فقها هم‌جهت آنکه بتوانند نزد خلفا و سلاطین برای خود جایی‌بازکنند خود را باین ادب محتاج میدیدند و این ادب هم در آثار همه ـ حتی درفلسفه و تفسیر و فقه و طب ـ منعکس شد و مخصوصاً شعر را که بیش از سایر فنون جلوه‌گاه آن بود تبدیل کرد بیکی از تجملهای درباری. مخصوصاً که خلفاء وسلاطین‌از این بلندگوی جاندار ـ که شاعرخوانده میشد ـ استفاده می‌کردند بـرای نشر محامد و مقاصد خود. بدینگونه بود کـه ادب عربی درعین آنکه همچنان عربی مانده بود تحت تاثیر سنتهای ایرانی واقع شد و تجمل‌اشرافی

ادب، در شعر ـ که پیش از آن رنك جاهلیت و بداوت داشت ـ رفته رفته تأثیر بخشید و شعر تدریجاً مهمترین صناعت ادب شد با صبغه‌یی‌اشرافی. وجود این تمایل اشرافی‌است که درتمام دنیا یك ادب کلاسیك بوجودآورده است و «قواعد موضوعهٔ ادبی را هم ـ همانطور که نیچه * دربارهٔ اخلاق مسیحی می‌گفت ـ حافظ و پاسدارآن کرده است»[۲]. البته بروز این تمایل لازمه‌اش‌آن نیست که ادب کلاسیك همیشه و درهمه‌جا فقط اشرافی‌محض باشد و یا ستایشگروترجمان فکر و زندگی طبقات خواص. بعلاوه تأثیرات متقابل طبقات را در یکدیگر و همچنین ناهماهنگی اجزاء این طبقات و نیز تحرك و تزلزل دائمشان راهم باید درنظر داشت. از اینروست که نفوذ طبقات عوام و ذوق و ایدئال‌آنها حتی در همان سنتها و قواعد موضوعهٔ مخصوص طبقات خواص نیز آشکار است و انکارناپذیر. چنانکه در جنب مبالغه پرستی، واقع گریزی ، و تفنن جویی که غالباً نشانه‌هایی‌است از غلبهٔ ذوق اشرافی،ادب کلاسیك بسادگی بیان، واقع‌بینی و غایت جویی‌هم که ازمختصات طرز فکرعوام است گه‌گاه تمایلی نشانمی‌دهد. همچنین‌آن رنك انسانیت واقعی که در قصه‌ها ـ در ترانه‌ها و مرثیه‌ها هست و مشحون است از اندوه‌ها و شادیهای واقعی مردم ـ انعکاسی‌است از غلبهٔ ذوق‌و ایدئال طبقات عوام در ادب و حاکی‌ازآن فرهنگ واقعی که بقول گورکی * رایحهٔ‌آن همیشه از طبقات پائین ببالا می‌آید و با مشام طبقات بالا هم چندان آشنا نیست. در هرصورت ادب ـ در شکل کلاسیك خود ـ رنگ اشرافیت دارد و بیشترمخصوص است به طبقات خواص. سنتها و قواعدآن‌هم درحکم وسیله‌یی است برای حفظ این ماهیت اشرافی آن. تجسم واقعی این ادب نیز نزد مسلمین در شعرست که برای شناخت درست آن از قدیم اصول و قواعد مدون گشته است: یعنی علم عروض و علم قافیه که در واقع مهمترین میزان بشمارند در نقد لغوی‌ادبا . البته چون این نوع نقد بیشتر نظر بصورت و قالب دارد تا به مضمون ومحتوی از یك بررسی‌سطحی تجاوز نمیکند. بعلاوه چون بامضمون و معنی شعرکاری ندارد بعضی صاحبنظران آنرا نشانه‌یی شمرده‌اند از عدول و

•F. Nietzsche •M. Gorky

انصراف طبقات بالای جامعه از غور در واقعیات . اینجاست که بعضی منتقدان فرمالیسم‌را بدترین‌انحراف خوانده‌اند ونقدی دانسته‌اند مخرب و خطرناک[۲۱]. منتقد فرمالیست چون خود را حافظ نظامات و سنتهای کهن میبیند تا بانگ قالب شکنی‌را بشنود فوری اسلحه‌اش را برمیدارد برای مقابله باخطر ـ خطر تجدد. وبدینگونه غالباً سعی دارد تا راه هرنوع تقلا و تلاش تازه را بر شاعر مسدودکند و از اینجاست یك نزاع ابدی و بی‌سرانجام ادبی: ـ نزاع قدما و متجددان. با این‌همه در سوءظن باین نقد افراط کرده‌اند. چون نقدی که بکلی از توجه بقالب و صورت خالی‌باشد نقد ادبی‌نیست نقد فلسفی‌است واجتماعی، بلکه نقد فلسفه است و نقد مسائل اجتماعی.

درست است که‌شعروادب بهرحال از زندگی جدا نیست اما درآن نباید فقط تصویر زندگی مادی را جست. بعلاوه نقد لغوی‌ـ‌فرمالیسم ـ کمك موثری میتواند کرد در استنباط تمام محتوی معنی. همچنین نزاع قدما و متجددان اگرهم نتیجهٔ فرمالیسم ادباست زیانی ندارد چون هم‌متجددان را از شتابزدگی باز میدارد هم کهنه پرستان را بخط حرکت میاندازد. بی‌چنین نقدی نه شاعر و خواننده چنانکه باید از منتقد چیزمیآموزند نه تمام محتوی شعر بدرستی‌از آن فهم میشود. درهرحال این میراث سنتهای قدیم با تمام تلاءلؤو شکوهی که جنبه اشرافیش بآن بخشیده است امروز برای منتقد در حکم تجهیزات ضروریست ـ تجهیزات جنگی. ازآنکه فقط دربعضی موارد استثنائی‌استفاده از آن لازم است اما بخاطرهمان موارد هم‌که شده است باید همه‌جا سنگینی‌بارش را تحمل‌کرد. در واقع امروز بدون‌آشنایی با این اصول موضوعه نمیتوان‌کار کسانی راکه در زیر یوغ‌آن قواعد ، آفرینش‌های شاعرانهٔ خود را بکمال رسانیده‌اند ارزیابی‌کرد. برای‌کسی‌که از شعر قدما تمتع میجوید و میخواهد نیك‌وبدش را بشناسد هم‌آشنایی با عروض و قافیه لازم است هم با فنون لغت و بلاغت. حتی‌آشنائی‌بافلسفه با فوکلور و با تاریخ گذشته هم برای او ضروریست. جز با این‌آشنایی‌ها نه‌طرز فکر یك شاعر گذشته را میتوان درك کرد نه سبك بیانش را . درست است‌که حتی‌گذشتگان هم برای درك درست شعر بآموختن رموز این‌سنت میکوشیده‌اند اما این‌آموختن در غالب موارد بقصد تمرین‌بوده

است در نقد و شناخت . خـود شاعران باین تعلیم کمتر نیاز واقعی داشته‌اند.. اعراب جاهلی بدون آشنایی با خط و کتابت رموز صنعت خویش را ــ از وزن و قافیه ــ می‌آموخته‌اند و تا عهد ذوالرمه و امثال اوهم شاعران آشنایی باعلم و کتابت را برای آموختن فنون شاعران لازم نمیدیده‌اند[۲۲]. در واقع بر رغم توصیه و تأکیدی کـه صاحب چهار مقاله دارد در اینکه شاعـر تازه‌کار باید کتابها بخواند[۲۳] و شعرها حفظ کند شاعر واقعی میتوانسته رموز فنون و سنت شعر را از راه گوش فرا گیرد حتی بدون آشنائی با خط . در دورهٔ تألیف لباب‌الالباب شاعری در بخارا بود بنام فهیمی که عوفی او را با عنوان مجلل «الحکیم مجدالدین» هم خوانده است[۲۴] وی امی بود و سواد نداشت با اینهمه بشهادت همین عوفی کسی انگشت برحرف او نتوانست نهاد. آیا بسبب همین بی‌سوادیش بود که هم بقول عوفی جمله معانی او بکر بود و جمله الفاظ او منقح ؟ در هرحال این حکیم امی یك پیشرو و راهنما بوده است بـرای امثال قنبر نیشابوری در عهد دولتشاه[۲۵] و شعرای عامی عهد صفویه وکسانی مثل شاطرعباس صبوحی در عهد متأخـر که با بیسوادی در فهم و رعایت سنتها از دیگـران عقب نمیمانده‌اند. بااینهمه چنین بنظر میآید که از شاعران کسانیکه با رموز فن وسنت از طـریق آموختن ادب آشنا شده‌اند بهتر میتوانسته‌اند در فنون مختلف شاعری قدرت نمایی کنند و بیشتر آزادی واقعی را ــ در بیان هر نوع فکـر تازه ــ حس میکرده‌اند .

۳

شناخت شعر

پیش از بحث درنقد و سبك، شناخت خود شعر لازم است و تعریف آن. البته باید توجه داشت که شناخت تفاوت واقعی بین شعر ونثر کاریست ظریف و بدون‌غور کافی در صناعت‌انشاء هرچه دربن‌باب گفته آید بقول عزراپوند * ناقص است و بی‌فایده[1]. بااینهمه میتوان پذیرفت که در شعر وهمچنین درنثر و درهر اثر هنری بهرحال یك شرط عمده‌هست وآن عبارت است از معنی‌وقصد. کلام خواه موزون باشد خواه غیر موزون خواه مقفی باشد و خواه بـی قافیه وقتی شعر خوانده میشود که گوینده در سرودن آن‌قصد آوردن وزن وقافیه ـ ساختن شعر ـ کرده باشد وگرنه کلامی که بی‌قصد ـ وبدون اینکه عمدی‌در کار باشد ـ موزون ومقفی شده باشد مثل حرکت یا اثر انگشت است کهفرضا بی‌هیچ قصدی منتهی شده باشد بصدایی موزون یا تصویری موافق با یك‌چیز ـ که البته آنها را نمیتوان موسیقی خواند یا نقاشی. همچنین هذیان بیخودانه ممکن است موزون ومقفی باشد ـ وحتی خیال‌انگیز ـ اما مادام که گوینده‌از روی شعور آنرا بیان‌نکرده‌باشد درشمار شعر نیست واز اینجاست کهدرتعریف شعر بعضی‌گفته‌اندکه باید قصد گوینده هم‌گفتن شعر باشد. چنانکه کلام‌خدا ـ

---

*E, Pound.

قرآن‌کریم ـ هم با آنکه دربعضی اجزاء آن چیزهایی از نوع وزن و قافیه ممکن است دیده شودشعر نیست ازآنکه نه‌کلام انسان است و نه‌قصدگوینده‌اش شعر بوده است. البته ادعای گوینده و کنجکاوی و دقت شنونده میتواند ناظر برین امر باشد که آیا گویندهٔ کلام قصد شاعری داشته است یانه وهمین‌برای نظارت برآن کافی است. اماتعریف شعر ـ یعنی ایراد یك تعریف دقیق‌جامع و مانعی ازآن ـ کاری است دشوار. اینکه شعر کلام موزون باشد یا موزون و مقفی هردو مشهورترین و قدیم‌ترین وصف شعرست. حتی ارسطو میگوید که مردم عادت‌کرده‌اند بین شعر و کلام موزون حکم به اتحاد کنند[۲] و هر کلام موزون را شعر بخوانند اگر چه مضمون آن علم طب باشد یا حکمت طبیعی. در صورتیکه طب یا حکمت مادهٔ شعر نیست مـاده عـالی و غیر عادیست برای حرفهای عادی.

اینجا نکته‌ایست محتاج تأمل. فایدهٔ کلام بطورکلی عبارتست ازاظهار مافی‌الضمیر ازطرف گوینده بهریك از دوطریق خبر و انشاء. البته محتوی خبر که بهرحال محتمل صدق‌وکذب است ممکن است یك امر عادی راجع به زندگی روزانه باشد یامثلا یك قضیه مهم هندسه یا نجوم. اما بهرصورت کلام کلام عادی است وگرچند موزون باشد وحتی مقفی. انشاء هم‌که متضمن طلب است ممکن است راجع باشد بیك امر عادی ـ مثل امرکردن مستخدم بکاری یا نهی‌کردن کودك ازچیزی ـ و هم ممکن هست کاری باشد فوق‌العاده مثل استمداد برای فرو نشاندن‌حریقی یا استرحام برای‌نجات یك مریض: درتمام این موارد گوینده کلام عادی بکار میبرد وگر چه کتاب بنویسد در طب و ریاضی یادر فلسفه ویادرنحو وصرف یا تاریخ. اما وقتی‌هم هست که‌کلام غیر عادیست و آن‌جایی است‌که گوینده میخواهد مجموع کلامش ـ یا حتی‌اجزاء آن نیز ـ در خیال و عاطفهٔ دیگران تأثیر و تصرف‌کند خواه منتهی شود بـه اقناع و تحریك دیگران مثل خطابه و خواه مجرد تأثر باشد مثل شعرو قصه. کلام‌گوینده درین مرحله‌کلام عادی نیست ـ خواه‌موزون باشد و خواه نباشد اما هر قـدر قوت تأثیر و القاء آن بیشتر بـاشد بیشتر از سطح کلام عادی بالاست. این‌کلام غیر عادیست‌که‌موزون‌آن شعر خوانده میشود وغیرموزونش

نثر. اما خود آن چه نام‌دارد؟ بدبختانه نام خاص مناسبی ظاهرا برای آن وجود ندارد وهمین معنی‌است که ارسطو هم درفن شعر میگوید اسم مخصوصی برای آن در زبان یونانی نیست. البته کلمه ادب یا ادبیات‌هست اما آن نیز نه جامع است نه مانع. همین نبودن‌یك نام مشترك سبب شده است که‌درفهم‌و شناخت شعر ـ وتمیز آن ازنثر ـ اختلاف‌پدید آید. باری قید وزن ازقدیم‌در شعر لازم‌شناخته میشده است بدون آنکه‌وافی باشد. قافیه‌را هم ـ لااقل‌بسیاری اقوام ـ جزو لوازم شعردانسته‌اند اگر چه شعر بی‌قافیه‌هم حتی ظاهرا درخود ایران ازقدیم سابقه داشته است[۳].

درهرحال با وجود اهمیت وزن وقافیه درشعر، تعریف شعر باینکه کلام موزون‌و مقفی است چنانکه ابن‌خلدون هم توجه داده است[۴]، درواقع فقط نزد عروضی‌هادرست‌است و ازلحاظ بلاغت کافی‌نیست بعضی هم قید خیال‌انگیزبودن را برآن افزوده‌اند[۵]. اما ظاهرا این قید لازم نیست ازآنکه‌هم وزن وآهنگ که در شعر هست خودش خیال‌انگیز است هم قافیه و تکرار و تجدید آن‌نوعی آرامش‌میبخشد که درخیال‌وعاطفه‌تاثیردارد. بیان شاعرانه هم ـ ازتشبیه‌ومجاز ـ جنبه‌خیال‌انگیزی دارد. بعلاوه شعر ـ لااقل‌آنگونه که درادب کلاسیك‌اسلامی هست، فارسی وعربی ـ حاجت بقصه و خیال‌انگیزی آن ندارد. بدینگونه قید خیال‌انگیز بودن هم ـ که امثال نظامی عروضی و خواجه‌نصیر آورده‌اند در تعریف شعر ـ ضرورت ندارد و چیزی را روشن نمیکند[۶]. بعلاوه این خیال‌انگیزی وافی‌هم نیست چراکه مخاطب شعر همیشه و تنها خیال یا عاطفه‌نیست. اشعاری هم هست‌که در آنها غیراز خیال وعاطفه وعلاوه برآنها عقل انسان‌نیز مخاطب است ودرآن موارد شاعر نه‌فقط درعاطفه و خیال طرف تصرف‌میکنددر عقل اوهم نفوذ مینماید وآنرا متاثر میسازد. مثنوی ملای روم چنین شعریست و فی‌المثل آنجاکه وی‌ازحیات کائنات و از زبان مرموز همهٔ موالید عالم‌سخن میگوید یا میکوشد امررستاخیز جسمانی راکه اذهان عادی ـ وهمچنین‌اذهان حکماء مادی ـ بشدت امکان‌آنرا مردود جلوه می‌دهند ممکن فرا نماید وحتی آنرا امری طبیعی و عادی در عالم نشان دهد و خواننده را بهقبول آن اقناع نماید تاثیر کلام او در عقل کمتر از تاثیرش در قلب و خیال نیست. همچنین

است خیام و حافظ، مخصوصا در مواردی که از بی‌ثباتی حیات وضرورت‌اغتنام وقت سخن میگویند. ازشعرای قدیم عرب متنبی در بعضی موارد کـه کلام او یادآور گفتارحکماء یونان شده است ــ وابوالعلاء معری‌غالبا و خامه‌جاهایی که از فنای عالم و از تناقضات ادیان صحبت میکند ــ نیز همین حال‌را دارند و سروکارشان بیشتر با عقل است‌تاحس و ظاهرا از همین روست که‌ابن‌خلدون میگوید[۷]، شیوخ ما شعر آنها را بچیزی نمیدارند. درحقیقت آن‌نوع کلام‌که لونگینوس * نقاد یونانی آنرا نمطعالی یا والا میخواند وصفش همین است[۸]. همین کـه علاوه بر عاطفه و خیال عقل را هـم متاثر می‌کند و آنـرا بحالی می‌اندازد نظیر حال یك‌صاعقه زده: عین‌حالی‌که مثنوی برای خواننده ایجاد میکند ودرعین آنکه نه فلسفه است نه‌خطابه هم مثل آنها درعقل تاثیرمیکند و هم مثل یك‌غزل یایك حماسه درحس و خیال. همچو آسمان‌کـه در عالم پندار بر سر انسان خراب بشود تمام وجود او را در زیر فشار عظمت خـود پایمال میکند وبرای او نه‌خیالی باقی میگذارد و نه‌عقلی. تاثیر آن فقط یك‌لذت‌حسی نیست مثل تماشای یك باغ‌گل یایك چشم‌انداز زیبانیست مثل مشاهدهٔ جلال و شکوه یك آتشفشان است یا یك‌طوفان‌خروشنده که بیننده‌را ــ خسارت‌وزیانش بکنار چون آن امر بدنیای هنر مربوط نیست ــ بحالتی آمیخته از اعجاب و وحشت‌دچار میکند. احساسی که والاتر وبا جلال‌تر ازحس زیبائی است وکسی که با زیبائی عادت‌کرد دیگر فقط از احساس این امر ــ امر والا و متعالی‌ــ است‌که بهیجان میآید. چون غالباً ازنبوغ تا جنون سرمویی بیش‌فاصله‌نیست. شاهدی ازیك‌جنون خوف‌انگیزدراینجا می‌آورم: شنیده‌اید که نرون امپراطور معروف، شهررم را آتش زد تا آن آتش‌سوزی را از تپه‌های مجاور تماشاکند و نقاشی. این نرون البته یك هنرمند بزرگ نبود از آنگونه کـه خودش در هنگام مرگ خود ادعا داشت و تاسف میخورد که با مرگ او دنیا هنرمندی بزرگ را از دست میدهد[۹]. اما کسی که رم را آتش میزند تا آنرا تماشا یا نقاشی کند پیداست که ذوقش دنبال هیجانهای عادی نیست و چیـزی برتر ــ

---

*Longinus

امر والا یا عالی ـ را جستجو میکند وگویی فقط نمط عالی است کەمیتواند اورا راضی کند. نمط عالی که خیال و عاطفه را البته منقلب میکند اما عقل را هم دچارانفجار می‌نماید وحس لذت واعجابی توأم با وحشت وحیرت درانسان برمیانگیزد. این‌است‌همان‌حالی که‌مثنوی‌درانسان‌ایجاد میکند. مثنوی که‌برخلاف مشهور تنها شعر تعلیمی نیست شعر واقعی هم هست یا لااقل در موارد بسیار. بله در بعضی موارد ازحیث قافیه‌اندیشی ولفظپردازی خلل دارد اما همان‌است که لونگینوس میگوید شاعر چون باوج نمطعالی پرواز میگیرد عجب نیست که گه‌گاه فروافتد و بزمین نزدیك شود. پروازش از آنگونه نیست که‌چون دائم درارتفاع اندك است بیم سقوط نداشته باشد[۱۰]. بدینگونه مثنوی یك‌نمونه است ازشعر که بکلی خلاف تعریف بندتو کروچه * ـ نقاد معروف ایتالیائی ـ است یعنی‌درآن‌دنیای شعر ازفکروفلسفه خالی‌نیست و فلسفه‌شعر راتباه‌نمیکند[۱۱].

باری شعر اگرچه خیال انگیز هست همواره درهمان حد متوقف‌نمیماند وگه‌گاه عقل استدلال شناس راهم ببازی میگیرد و اینجاست‌که نه‌وزن و قافیه حدآن است نه‌خیال وعاطفه‌آنرا محدود میدارد. شعر البته یك هنرست ـ یك هنر ازانواع هنرها. اما مخصوصاً با موسیقی ونقاشی ارتباطآن مسلم است ـ بحثی هم هست‌که ارتباط آن با موسیقی بیشتر است یا نقاشی؟ بعضی میگویند نقاشی شعر بیزبان است وشعر درحکم نقاشی زباندار. لسینگ* درست‌میگوید که‌هرکسی اول دفعه متوجه‌شباهت شعر و نقاشی شده است بایدآدمی لطیف‌طبع بوده باشد چون‌خیلی‌زودملتفت‌شده است‌که این هردوهنر، ظاهررا واقعیت‌جلوه میدهند و اشیاء غایب را بمنزلهٔ حاضر[۱۲] . برخی هم شعر را از موسیقی جدا نمیدانند وحکم باتحاد میکنند یا تلازم. کلام والتر پاتر* انگلیسی‌هم‌مشهورست که میگوید تمام هنرها به موسیقی نزدیك میشود[۱۳] و دربارهٔ شعر هیچ جای تردید نیست. در هرحال شعریك هنرترکیبی است: مثل رقص، مثل سینما، و تا حدی مثل معماری. چون بوسیلهٔ وزن وقافیه برقص و موسیقی نزدیك می‌شود و بوسیله تشبیه و توصیف بەهنر نقاشی و مجسمه سازی. چنانکه گویی مجموعه

---

* B. Croce * Lessing * Walter Pater

ایست از جوهر تمام این هنرها. باری حکماء یونان ـ افلاطون و ارسطو ـ شعر را مثل سایر هنرها عبارت دانسته‌اند ازتقلید طبیعت و افلاطون آنرا بعنوان امری که درواقع یك تقلید ساده ازطبیعت است وخیلی دور از اصل رد میکند. البته این تقلید ومحاکاة چنانکه ارسطو بیان میکند عبارتست ازتصویروتوصیف کارها ـ کارهای اشخاصی که آن‌اشخاص ممکنست‌نیکان باشند یا بدان. تصویر و توصیف هم که‌میتواند بشکل نقل وروایت‌درآید ـ یا بصورت گفت‌وشنود ـ ممکن هست این اشخاص را بدتر ازآنچه هستند نشان دهد یا بهتر. در بعضی موارد میتوان گفت شاعری انسان را چنانکه هست‌تصویر میکند و شاعر دیگرچنانکه باید باشد.و این توصیف وتصویر شاعرانه ازاحوال واطوار انسان و طبیعت تقلیدست ومحاکاة. البته ازبین هنرها نقاشی و حجاری بیشتر باتقلید سروکار دارند شعر وموسیقی کمتر مخصوصاً درشعر تقلید هنرمند ـ که میکوشد خود را هرچه بیشتر بطبیعت نزدیك کند ـ تقلیدیست ناقص. درچنین حالی شاعر بقول هگل شباهت بآن کرم دارد که هنگام‌خزیدن‌خویش‌میخواهد ازفیل‌تقلید کند. امابهرحال تقلیدومحاکاتی‌هم که درشعرهست بگفتهٔ هگل شاید فقط درمورد انواع‌توصیفی‌صادق باشد[۱۴] بعبارت دیگردرشعر تقلیدومحاکاة وقتی‌است که شعرمضمونش‌عبارت باشداز افسانه[۱۵] یا احوال و اوصاف طبیعت که همهٔ آنهاسروکارشان باخیالست‌وعاطفه: لیکن جایی که صحبت از تأثیر بر عقل و تمام وجودست تقلید و محاکاة تعبیر جامعی ازشعر وکارآن نیست ولااقل وضوح ودقت فلسفی ندارد. درحقیقت‌درست استکه دراین نوع شعر ـ شعری که از نمط عالی است ـ نیز ماده همان است‌که درسایر اقسام هست اما صورت ترکیبی غالباًامریست عظیم وبی‌سابقه ـ وآنرا به هیچوجه نمیتوان تقلید ومحاکاة خواند‌تقلید ومحاکاة ازآنچه درعالم اشیاء ـ دنیای خارج ازوجود شاعر ـ هست. این رامیتوان خلق خواند: خلق بآن‌معنی که درحکمت مشائی گفته‌اند یعنی افاضه صورت برمادهٔ موجود . اینجاست که شاعر وآفریننده دریك ردیف مینشینند و اینجاست که گفته‌اند شاعر برای خود دنیایی خلق میکند ورای دنیای عادی وخالی ازعیوب ونقائص آن. درواقع‌ازبین تمام هنرها هیچ یك بقدر شعر آزادی واقعی به هنرمند نمی‌دهد: نه موسیقی با بلند پروازی کــه دارد این معجزه را تحقق میبخشد نــه نقاشی ـ بــاوجود

بی‌بندوباریهای جسورانه‌اش. مثل این‌است که شعر چنان از قید حدود ماده‌رسته است که نمیتواند هیچ قیدی را بر آفریننده خویش تحمیل کند. برای همین‌است که وقتی‌شعر بخاطر شاعر می‌رسد هم‌قافیه را میتوان کنار نهاد هم‌وزن را ــ یعنی‌وزن‌عروضی ادبارا. بله درشعر خیلی بهتر ازموسیقی و نقاشی میتوان از قیود سنت سبکبار شد. این نکته‌یی است که من ازیك برادرکوچکترم آموختم : خلیل‌ذره . این برادرم که‌درجوانی‌رفت‌یك آرتیست‌واقعی بود. دائم‌ازغلبهٔ‌حس‌وعاطفه‌جوش‌والتهاب داشت‌ودائم درکارآفریدن چیزی بود: آفرینش‌هنری. بهرسه‌هنرشعر، موسیقی،و نقاشی هم یکسان علاقه داشت:ــ علاقه‌یی توأم‌با تبحراما بکلی خالی ازتظاهر. وی باآنکه در موسیقی ونقاشی بسنت‌ها و اصول قدیم زیاد پای‌بند بود درشعر بسنت شکنی میگرایید.

یك روز وقتی‌مرا ازاین تضاد و دوگانگی‌طرزفکر خویش اندکی‌متعجب دید گفت که این نکته تعجبی ندارد. درموسیقی حدود وقیودی هست که علیرغم هنرمند و در خارج از حدود اندیشهٔ او بوجود آمده‌است. از جمله محدودیت حنجره وتار آواها ولزوم‌تبعیت از تکنیك‌سازهای موجود آزادی زیادی‌برای خواننده باقی نمیگذارد درنقاشی هم سروکار هنرمند با دنیائی است‌نامحدود که وی باید بکمك چند رنگه انگشت شمار ــ باوجود تنوعی‌که در آنها هست ــ و بکمك صفحه‌یی که‌بهرحال خودش یك‌سطح‌بیش ندارد چنان دنیای نامحدودی را تصویر و تقلیدکند. دیگر کجا برای او آزادی قابل ملاحظه‌یی باقی‌میماند؟ ازآنمیان تنها شعرست که باکمك ذخیرهٔ تمام نشدنی الفاظ زبان ، تمام دنیای نامحدود معانی را میتواند بیان‌کند. از اینروست که هنرمند در شعر بیشتر از سایر هنرها آزادی واقعی حس میکند، چیزی‌که درهیچ هنر دیگر باین‌اندازه دست یافتنی‌نیست. درواقع‌حق با اوبودهیچ‌هنرمند دیگر بقدر شاعرقدرت‌وامکان آفرینندگی ندارد یعنی قدرت بخشیدن صورتهای تازه را بمادهٔ فکر. البته‌آن صورت یا صورتهایی‌که شاعر بعنوان یك آفرینشگر بماده ــ یعنی‌فکرخویش‌ــ میبخشد لفظ نیست معنی است: معنی‌که فکر او را شکلی خاص ــ زنده و قابل بقا میدهد: خواه آن شکل را به‌لباس لفظ هم‌دربیاورد خواه نه . بندتوکروچه نقاد ایتالیائی‌که شعر وهنر را عبارت میداند ازشهود درواقع نظرش بهمین‌معنی

است[۱۶] چون‌درحقیقت‌شاعرشعرخود را اول میآفریندوبعدمیسراید. چنانکه‌اگر هم نسراید باز هم شاعرست منتهی کار او وقتی تمام شمرده میشود که آفریدهٔ او برای اذهان دیگر هم محسوس باشد و قابل لمس : یعنی به لفظ و بیـان درآید .

لفظ البته یك لباس است برای‌بدنی‌که عبارت باشد از معنی اما این‌بدن مجرد بدون لباس هم برای دیگران نه مرئی است و نـه محسوس از اینجاست که لفظ و بیان راکسوت خوانده‌اند و معنی را چون شاهدی پاکیزه‌که‌سرقات شعرا یك جامه را ازتن آن‌بیرون میآورد و جامه‌یی دیگر درومیپوشد[۱۷] بااینهمه چون معنی بی‌لفظ نمایش و جلوه‌یی ندارد لفظ ومعنی ملازم‌اند وازاینجاست‌که درشعر باید به‌لفظ هم مثل معنی توجه‌کرد زیراکه شعر تنها بامعنی تمام‌نمیشود لفظ هم‌میخواهدوتوجه‌بهمین‌دو جنبه‌لفظی‌ومعنوی‌آنست‌که‌عروضی‌ها راوامیدارد تا در تعریف آن بگویند[۱۸] کلامی است موزون و مقفی‌که دارای معنائی باشد.

٤

معنی و لفظ

از شعر آنچه وزن و قافیه بر آن وارد میشود عبارتست از لفظ آن اما البته شعر به لفظ تنها درست نمیشود تا که در تعریف آن عبارت کلام موزون مقفی کفایت کند. وزن و قافیه ممکن است وارد بر کلام عادی ـ کلام غیرادبی ـ نیز بشود و اختصاص بکلام غیرعادی ندارد. اما لفظ در شعر کسوتی بیش نیست ـ کسوتی برای معنی . و الکساندر پوپ* شاعر و نقاد انگلیسی نظر بهمین نکته دارد آنجاکه میگوید کسانی هستند که دربارهٔ کتابها از روی لفظ داوری میکنند مثل زنها که راجع به مردها از روی لباس قضاوت مینمایند[1] باری اگر چه با لباس نمیتوان راهب شد اما لباس هم درجای خود اهمیت تمام دارد وجلوه ونمایش وجود بدن جز بـه لباس نیست. البته بشرط آنکه در زیر لباس هم چیزی وجود داشته باشد . نه آنکه لباسی باشد خالی، مثل آنکه شاعر گفت: که نمانده است زیر جامه تنی،

راجع بهمین لباس لفظ است که قدما مکرر تأکید کرده اند به لزوم لطافت آن. چنانکه آنرا ـ لفظ شعر وظاهر آنرا ـ مقایسه کرده اند باحله ـ باحلهٔ تنیده وزدل بافته زجان . صناعت شاعری را ازاین حیث است که بعضی همچون مؤلف المعجم

* Alexander Pope

تشبیه کرده‌اند به صناعت نساج[۲]. درهرحال لفظ که وزن وقافیهٔ شعر درآن‌تجلی میکند البته کسوت وجامه‌یی بیش نیست اما شعر که این کسوت باندام اوست موجودیست که ازتمام هستی اوفقط جامه‌اش محسوس ومرئی است پیکرش حالتی داردمجرد واثیری : معنی . از اینروست که درشعر اهمیت لفظ که جامه‌یی بیش نیست از اهمیت معنی که صورت وجوهر واقعی شعرست کمتر نیست و ایندورا ازیکدیگر جدا نمیتوان کرد. بااینهمه ازقدیم این مسأله پیش آمده است که درشعر و در ادب بطورکلی لفظ مهمتراست یامعنی؟ دربنجا بحث بسیار شده‌است اما حقیقت آنست که در شعر لفظ ومعنی همطرازند وهمسنگ. به‌قول‌شمس قیس، شاعر باید نه‌بآوردن معانی‌خوب‌درالفاظ پست‌راضی‌شودنه‌باتیان‌معانی‌مبتذل درالفاظ‌خوب[۳] چنانکه لباس‌لطیف برندام درشت وپلید خوش‌آیندنیست لباس خشن هم برپیکر لطیف دریغ است. دراینصورت البته‌نمیتوانندراهمیت معنی‌مبالغه کرد، باآنکه معنی صورت‌وجوهرشعرست. ازآنکه شعراگرچه‌بامعنی‌درذهن‌شاعر تمام‌است اما فایدهٔ آن‌که عبارتست‌از القاءبغیروقتی‌حاصل میآید که در لباس لفظ جلوه بیابد و برای دیگران هم محسوس شود ومرئی . از اینروست که صاحب المثل السائر با وجود ترجیح‌جنبهٔ معنی[۴] درانشاء خویش توجه خاص‌به لفظ دارد: بلفظ که درنظر اوخادم معنی است .عبدالقاهر جرجانی‌هم باوجود علاقه‌یی‌که برترجیح‌جانب معنی داردازاهمیت‌لفظ‌درجای خود غافل نیست[۵] چنانکه‌ابن‌رشیق هم لفظ و معنی‌را تشبیه‌میکندبه‌روح و بدن که ضعف وقوت هریك ازآنها ضعف وقوت آندیگر راهم موجب تواند شد . اما قول عسکری و ابن خلدون مبالغه آمیزست که درین موردلفظ‌رامهمتر شمرده وپنداشته‌اندکه معنی امریست‌مشترك که بقول عوام توی دست و پای مردم‌ریخته‌است و گفته‌اندآنچه‌سبب مزیت‌کلام است‌لفظ‌است که‌زیبایی‌وطراوت‌آن سبب اعجاب وتحسین شنونده میشود [۶] . با اینهمه وقتی‌نقادان لفظی رامیستایند مرادنه آهنگ حروف است نه‌ظاهروضع لغوی بلکه مقصود تأثیریست که لفظ در ذهن و قلب دارد[۷].

البته درین باب ، لفظ و معنی هردو رعایتشان بایسته‌است و رعایت‌تعادل بین آنها نیزلازم .معنی‌که البته تا ازحد عادی بالاتر نباشد تعلق بشعرنخواهد داشت اما لفظ هم‌که معنی است بی‌شك باآن مناسبت دارد. ارسطو میگوید که

لفظ باید ازغرابت خالی نباشد از آنکه مردم چیزهایی را تحسین میکنند که از دور آمده باشد. دربین مسلمین هم غالباً تأکید شده که لفظ باید بازاری نباشد[۸] ـ و به قول ابن اثیر کثرت استعمال آن را نفرسوده باشد. بعلاوه باید بی‌آنکه غریب جلوه کند چنان باشد که شنونده را گمان افتد که آن چیزیست غیر ازآنچه در دست مردم است درحالیکه آن الفاظ درواقع از همانهاست که در دست مردم هست[۹] بدینگونه ترجیح هریك از لفظ ومعنی ادعایی استمبالغه آمیز و گزاف. نکته در این‌است که بین آنهاتعادل باشد و تناسب. البته‌تشخیص این تعادل و درك تناسب آن ذوق میخواهد ، و ذوق تهذیب یافته . اما ملاك تشخیص در لفظ عبارتست از طبع، رویت، و استعمال . درصورتیکه ملاك معنی آنست که چون برعقل صحیح و فهم ثاقب عرضه شود آنرا بپذیرد[۱۰]. البته این توجه ادبا و نقادان باهمیت لفظ و تأکیدی که در پرهیز از بکار بردن الفاظ عامیانه و بازاری کرده‌اند حاکیست ازجنبه تفننی و اشرافی شعر و ادب ـ که سابقاً درآن باب‌سخن رفت. اما درواقع شعرفارسی ـ مخصوصاً در دورهٔصفویه ـ بسبب آنکه از انحصار اهل مدرسه خارج شد ودر دست بازاریان افتاد ـ خیاط، کفشگر، خرده فروش ، خباز ،آشپز، وسرباز ـ مملوشد از الفاظ وتعبیرات بازاری . چنان‌که شیوه بیان شاعران ایندوره ـ آنچه سبك هندی خوانده میشود ـ بهمین سبب فاقد آن اصالت و نجابت بیان شاعران اهل مدرسه و شاعران دیوانی شد و با آنکه اشتمال بر کنایات و بعضی معانی خیالی آنرا گه‌گاه تاسرحد معما میرسانید الفاظ وعبارات بازاری رنگه تازه‌یی بآنداد ـ رنگه رئالیسم * . درست است که‌بعدها ذوقهای تهذیب یافته ـ ذوق اهل‌مدرسه ـ که از معانی و الفاظ عامیانه و بازاری پرهیز داشت این شیوه را نپسندید اما درین سبك هرجا که بین لفظ و معنی تعادل وتناسب حاصل شد شعر با وجود سادگی الفاظ مقبول افتاد ومطبوع .

چنانکه شیوه‌های دیگر هم ـ کهمخصوص اهل مدرسه و اهل دربار بود ـ باوجود مختصات خود هرجا بین لفظ و معنیشان تعادل بود همین‌گونه بود .

* Realisme

آنچه سبك عراقی خوانده میشود ـ تحت تأثیر معلومات اهل مدرسه که غالب شاعرانش ازآن طایفه بودند ـ تعادلی داشت بین الفاظ عربی بامعانی‌مأخوذ از معلومات عصری شاعران . استعمال استعاره وصنایع بدیعی هم درمواردیکه بین آنها تعادل هست آن سبك را دلپذیر میساخته است . اماسبك خراسانی‌در آوردن الفاظ غریب وحتی مهجور و احیاناً وحشی چنان بی‌دریغ بوده است که فرهنگهای غرایب‌آن ـ مثل لغت فرس‌اسدی وشاید لغت گمشدهٔ قطران‌تبریزی نیز ـ با شواهدی‌که از اشعار آن ادوار ارائه میدهد چیزی نیست جز فهرستی ازیك مشت لغات مهجور. البته وقتی وصف های ساده و تشبیهات وتکرارهای لفظی و معنوی را باین لغات غریب بیفزایند مختصات واقعی آنچه‌سبك‌خراسانی خوانده میشود بدست میآید . بـاری شعر ـ لااقل در ادب کلاسیك اسلامی ـ زبانی دارد مخصوص ـ زبانی‌که باآنچه درنثر بکار میرود تفاوتها دارد. درست است که فی‌المثل درفارسی ـ باملاحظه اشعار خراسانی و عراقی ومقایسه‌شان با شیوهٔ هندی ـ ضرورت ندارد که زبان شعر مبتنی باشد برلغات غریب و بدیع اما بهرحال‌لغاتی هم‌هست مخصوص‌نثر که‌درشعر استعمال‌آنهامطبوع نیست و بقول عبدالقاهرآوردن آنها درشعرآنرا ناهنجار می‌کند. مثلاً لفظ ایضاً که‌عبدالقاهر برای‌زبان‌عربی مثال میآورد یا عبارت‌ماالفرق که‌ابن‌خلدون‌دربنمورد ذکرمیکند وبقول‌اوشباهت‌دارد بلغت فقها. چنانکه‌لفظ‌مهمه‌هم کمثلا درشعرمتنبی ومنوچهری بکاررفته‌ست[۱۱]ـ به‌اعتقادابن‌اثیرمخصوص شعرست‌واستعمالش درنثرمطلوب‌نیست. بااینهمه‌حدفاصلی که‌بین‌زبان‌شعروزبان نثرهست‌در ادوار مختلف‌تفاوت‌داشته است و حکم‌دربن‌باب موقوف است براستعمال واستقصاء درآن. باری زبان، اقتضایش آنست‌که در برانگیختن حس موسیقی وشور وهیجان بیش اززبان عادی‌ـزبان نثر ـ مؤثرباشد. این موسیقی ـ‌که ممکن است شورانگیز باشد یاآرام‌بخش‌ـ درمجموعهٔ الفاظ و طرز ترکیب آنها محصوص است چنانچه ذوق تربیت یافته درالفاظ شاهنامه موسیقی شورانگیزی میبابد یادآور حرکت یك سپاه ودرزبان سعدی موسیقی آرام بخشی‌کـه حرکت ملایم آب ونسیم را بخاطر میآورد. از اینروست که موسیقی لفظ را نقادان قدیم بچشم اهمیت نگریسته‌اند وازآن‌تعبیر به « حلاوة‌النغمه » کرده‌اند[۱۲]ـ که تعبیر دیگرش‌انسجام است ازلوازم‌فصاحت.

اماخودفصاحت‌تعریفش منفی است یعنی میگویند فصاحت آن است که اجزاء کلام ـ کلمه‌ـ خالی باشد ازتنافر حروف، غرابت استعمال، مخالفت‌قیاس، وکراهت در سمع. چنانکه ترکیب آن کلام هم‌باید نه‌فقط ازتنافر کلمات خالی باشد بلکه‌نیز ضعف‌تألیف و تعقید لفظی ومعنوی وتتابع اضافات وتکراربینایده هم‌باید درآن نباشد و البته وصول باین نوع کلام برای شاعر ذوق فطری میخواهد و ملکه نفسانی . بدینگونه فصاحت درمفرد آنست که لفظروان باشد با مخارج‌حروف آسان. فصاحت در مرکب هم عبارتست از ائتلاف الفاظ وعدم تنافرشان . همین امرست‌که ـ صرف‌نظر از وزن ـ کلام شاعر را موسیقی میبخشد و برخیال انگیزی‌و نیروی تصرف آن در شنونده میافزاید . ونظر بهمین خاصیت بوده است که نقادان قدیم در رعایت مناسبت بین لفظ و معنی تأکید بسیار کرده‌اند: تأکید در این‌که برای‌معنی‌رقیق لفظ هم رقیق‌باشد و برای معنی‌قوی‌لفظ جزل. و نیز از همین‌روست‌که گفته‌اند لفظ باید با وزن مناسب باشد و معنی هم باید مناسبت و سازش واقعی داشته باشد با وزن و با قافیه[۱۲] با اینهمه گمان اینکه‌هر مضمون و معنی مناسبت با وزنی خاص دارد یك و هم فریبنده است‌که علاقمندان و مشتاقان سنت‌های ادبی می‌گویند و اساس درست‌ندارد. چنان‌که بحرمتقارب را فردوسی و اسدی برای حماسه بکار برده‌اند نظامی‌وحافظ برای داستان و ساقی‌نامه بحررمل مسدس را مولوی مخصوصاً برای مثنوی بکار برده استو بسیاری شعرا مثل سعدی و عراقی گه‌گاه برای غزل. با اینحال اگر پاره‌یی اوزان برای بعضی مضامین مناسبتر بنظرمیآید و سازگارتر، ازآنست‌که درآن موارد موسیقی وزن‌کاملتر می‌افتد یا بارزتر و جالبتر.

باری توجه بموسیقی الفاظ و لزوم مناسبت تام بین لفظ با وزن نقادان قدیم را غالباً باین نتیجه‌کشانیده است‌که شعر را زبانی خاص است غیراز نثر و در هریك از این دوالفاظی بکارست‌که درآن دیگر نیست اما این فکرکه در واقع مولود تمایلات اشرافی در شعرست نزد شاعران و گویندگانی‌که با عامه ـ نه اهل درگاه و نه اهل مدرسه ـ سروکار داشته‌اند مقبول نبوده است و از این‌روست‌که در شعر عطار و شعرمولوی هیچ توجه باین نکته نشده است‌که فلان لفظ استعمالش در شعر مسبوق و جایزهست یا نه و نیز بسیارندکسانیکه در

مثنوی و آثار عطار بهمین مناسبت که آنها مثلا زبان فرخی یا انوری را تقلید و رعایت نکرده‌اند طعن میکنند اما حقیقت آن است شعر هرجا از تصنع و تکلف ادیبانه دور باشد و به‌طبیعت وحقیقت نزدیک‌زبانش‌هم ازآنچه زبان شعرخوانده میشود و یک زبان قراردادی بیش نیست جدا میشود و درست در همین موردست که وردزورث * شاعر انگلیسی میخواهد زبان شعر را بزبان محاوره نزدیک‌کند ـ برای وصول به واقعیت . وی مجموعه‌یی[۱۴] بنام «اشعارغنائی» * داردکه عبارتست از قطعاتی چند از خود او و دوست شاعرش کالریج * ، و درمقدمه‌یی که برطبع دوم‌آن نوشته است مذهب خود را در شعر بیان میکند ـ وآنرا عبارت میداند از بازگشت‌به‌طبیعت و واقعیت. برای‌وصول بواقعیت بعقیدهٔ او شعر باید به‌طبیعت نزدیك شود. از زندگی‌سادهٔ روستاییان‌الهام بگیرد و به‌حوادث و اوضاع زندگی‌عمومی توجه کند.

درباب زبان‌آنهم عقیده‌اش‌آنست که باید زبانی باشدکه واقعاً مردم بکار میبرند، مخصوصاًزبان‌روستاییان. ازآنکه به زبانی‌سخن میگویند پوست‌کنده‌تر و برجسته‌تر[۱۵] وگمان میکنم اگر شعرایی‌که شعرشان بسبك هندی است نیز میخواستندمثل ورد زورث ـ وشعرای‌جدید خودمان ـ برای شیوهٔ خودبیانیه‌یی بنویسندآنها نیز فن شعرشان چیزی میشد شبیه باین مقدمهٔ ورد زورث. نهایت هدف‌آنها عبارت میشد از بازگشت بزندگی‌روزانه مردم عادی ـ مردم بازار و زبانشان هم‌زبان اهل بازار بود: چیزیکه نقادان قدیم ماآنهمه ازآن اجتناب داشتند. با اینهمه ورد زورث چنانکه‌کالریج در نقد او ـ در رساله بیو گرافی ادبی * ـ گفته است خودش مکرربخلاف این دعوی عمل کرده‌است و بسیاری از اشعارش از سبك بیان روستایی خارج است[۱۶].

باری زبان روستایی ـ وهمچنین زبان بازاری ـ هم البته بیش از زبان اهل مدرسه در تحولست ازآنکه با زندگی روزانه و حوائج آن بیش‌ترتماس دارد از این‌رو فهم بعضی الفاظ و تعبیرات‌آن نیز مدتی بعد از استعمال شاعر مثل الفاظ و تعبیرات منسوخ اهل مدرسه مشکل میشود وآن الفاظ و تعبیرات

---

* Wordsworth. * lyrical Ballads. * Coleridge.
* Celeridge. Biographia Literaria

نادر بنظر میآید و غریب. زبان بدویهای عرب‌هم بهمین سبب ـ حتی‌مقارن اوایل عهد عباسیان ـ گه‌گاه محتاج میشده است بشرح و تفسیر ـ کاریکه راویان شعر مثل حماد راویه و خلف احمر میکرده‌اند و از همین روست که مجالس ثعلب‌و مبرد و حتی‌امالی‌قالی و مرتضی‌غالباً عبارت بوده است از شرح و تفسیرغرایب الفاظ و نیزترکیبات شعرای قدیم عرب. شعر فارسی‌هم برحسب اختلاف محیط وتفاوت سلیقه‌ها از قدیم‌آکنده بوده است از لغاتیکه محتاج میشده است‌بشرح منتهی دیوان منجیك و رودکی غرابیشان‌عبارت بوده است از الفاظ متروك دری در صورتیکه مثلا منوچهری ولامعی مفردات و ترکیبات غریبه‌یی‌که داشته‌اند بیشتر از نوع الفاظ وتعبیرات مأخوذ از لغت و ادب عربی بوده است. چنانکه انوری و خاقانی و نظامی‌غیر از الفاظ غریبه مشکل دیگـری‌که در شعرشان هست‌عبارتست از استفادهٔ دائم‌آنها از معلومات و اصطلاحات علمی عصرخویش: ادب، فقه، کلام، حکمت، طب، و نجوم. از اینروست که اشعاربعضی‌از این‌گونه شاعران ازجمله انوری و خاقانی محتاج شده است بشروح متعدد و شیخ‌آذری که قسمتی از جواهر الاسرارش شرح ابیات‌مشکلست از دواوین قدماء یکجا گفته است‌که در خمسهٔ نظامی ابیاتی چند هست‌که معنی‌آنها بروی روشن‌نیست و او در قیامت دامان شیخ را خواهدگرفت تاآن ابیات را برایش تفسیرکند. درحقیقت در غالب اینگونه اشعار و مخصوصا در شاهنامه و خمسه و مثنوی و دیـوان سعدی و حافظ که زیاده تداول داشته‌اند قسمت عمدهٔ اشکالی‌که پیش می‌آید ناشی است از بیدقتی و عجله‌یی‌که نسخه نـویسان داشته‌اند در ضبط و کتابت .

از اینجاستاهمیت و ضرورت نقدمتون‌که در واقع مقدمه و اساس‌هرنوع نقدیگرست. عیب خط‌که امکان‌تصحیف درآن زیاد است بعلاوه بی‌امانتی‌کاتبان که از اصلاح و تصحیح ذوقی در متون ابانداشته‌اند از اسباب عمده بوده است در بی‌اعتباری نسخ . عدم رواج روایت ـ که شعر قدیم عرب را تقریباً چنانکه شاعر گفته بود نگهمیداشته است ـ و شوق به تدوین دیوانهای بزرگ جامع‌هم مزید شده است بر اسباب فساد.

بی‌امانتی‌کاتبان گاه نیز عمدی بـوده است و برای اغراض فاسد. سری

رفاه شاعر عرب برای‌آنکه عده‌یی از رقبای خود را متهم بسرقات بدارد اشعار آنهارا در دیوان کشاجم وارد می‌کرد یعنی‌درضمن استنساخ دیوان کشاجم‌اشعار خالدیان را بآن الحاق مینمود تا آن اشعار را مسروق جلوه دهد ومأخوذ از دیوان کشاجم. گاه نیزاینکار غیرعمدی بوده است‌مثل قضیهٔ سنائی که در دیوان مسعود مقداری هم از اشعار دیگران داخل کرد و ناچار شد از وی برای این بیدقتی خویش عذرخواهی کند[۱۷]. باری ایـن بی‌دقتی کاتبان سبب عمده شد در فساد دیوانهای‌شعر . از این‌رو است که در اشعار قدماقبل از هرنوع نقدوقضاوت دیگر باید نخست متن درست ـ عین یا نزدیك بعین‌آنچه گوینده درست کرده است ـ بدست‌آورد ، از راه مقابله و تصحیح نسخ موجود.

این جستجوی نسخهٔ اصلی هر اثر کاریست سخت‌که خیلی‌ها حوصله وطاقت‌آنرا ندارند اما بدون‌آن هیچ قضاوت بی‌طرفانه دربارهٔ یك شاعر ممکن نیست. با اینهمه مردم خیلی‌کم بآن ابراز علاقه می‌کنند برعکس‌مثل اینکه حتی در بین جدی‌ترین «آماتورها» هم تمایلی هست‌که شعر شاعران را طوری‌که با مذاق خود مناسب میبابند اصلاح کنند. درین‌باره واقعه‌یی هم اینجا بخاطرم آمد‌که حاکی است از وضع محیط ادبی تهران در بیستسال پیش. آنوقتها من دانشجویی بودم ولایتی اماکنجکاو و حتی‌گستاخ . یك روز رفیقی مرا بیك انجمن‌کوچك ادبی‌برد‌که عبارت میشد از یك دسته دوستداران حافظ . آن‌ایام هم مثل حالا حافظ پرستی یك بیماری بود، اما نه بیماری رجال. درآن مجلس یك شاعرمعروف‌که حالا از استادان غزل محسوبست دیوان خواجه را از روی چاپ قزوینی برای دوستان جوان ـ یا بهتر بگویم برای مریدان‌کم سن‌وسال خویش ـ تفسیر میکرد، البته مطابق میل و سلیقهٔ خویش. جالب‌آنکه ابیات را هم‌گه‌گاه مطابق‌دلخواه خویش پس‌وپیش میکرد و باصطلاح تصحیح. دعوی داشت‌که چندان در شعر خواجه تتبع دارد‌که بیك نظر میتواند درك کند‌کدام شعر دیوان واقعاً از حافظ هست وکدام نیست. بدون اعتنا باینکه ضبط نسخه‌ها چیست دیوان را اصلاح میکرد ـ تا بقول خودآنرا بصورتی درآورد‌که حافظ اگر به‌بیند آنرا تصدیق‌کند و امضاء . این استاد غزل وقتی یك بیت خواجه را طوری تصحیح‌کرد‌که تقریباً تمام شعر عوض میشد. من‌گفتم‌آخر از‌کجا معلوم

که حافظ خواسته است اینطور بگوید؟ و استاد با خونسردی ادیبانه‌اش جواب داد اما اگر اینجا حاضر بود قانعش میکردم تا شعرش را عوض کند... وقتی از پیش استاد بیرون آمدم چقدر غبطه خوردم بحال حافظ که توفیق زیارت این شاعر عصرما را نیافت. این است مسأله‌یی که نشان میدهد تهیه متن صحیح یك دیوان لازمست و تا چه حد لازم، البته درین مقابله که برای بدست آوردن نسخهٔ درست باید بین تمام نسخه‌های معتبر موجود انجام داد بی‌شك قدیمیترین نسخه بیشتر مورد اعتمادست اما برخلاف مشهور تنها بدان نباید التفات کرد و تهیهٔ نسب نامهٔ نسخ موجود غالباً ضرورت دارد[۱۸].

باری نقد متون اساس هرگونه نقادیست و بی‌آن هرگونه خطایی ممکن است برای منتقد دست دهد و در آنصورت شاید قضاوتهایی که دربارهٔ یکشاعر و شعر او میشود مبتنی باشد بر الحاقات کاتبان و خوانندگان ــ الحاقاتیکه آنها از روی تفنن یا تمرین باهمان وزن و قافیهٔ اصل ساخته‌اند و بدان افزوده.

۵

در بارهٔ بیان

وزن و قافیه چیزهائی هستند که شعر را از نثر جدا میکنند اما آنچه شعر و نثر هر دو را که در خاصیت تأثیر و تلقین مشترکند از کلام عادی و معمولی جدا میکند عبارتست از استعمال لفظ در غیر معنی حقیقی. در کلام عادی البته اصل آنست که لفظ درمعنی حقیقی بکار رود ـ بقول ادیبان در معنی موضوع‌له. البته درکلام عادی هم ممکن است که گـاه ـ اما بندرت ـ لفظ در غیر موضوع‌له بکاربرود. این امرغالباً یا در توصیف ـ توصیفهای مبالغه‌آمیزـ است یا درموارد تشویق واغراء، مخصوصاً درکار تجارت که بزبان‌روزنامه‌ها تبلیغات میگویند و «پروپاگانده».

اما بهرحال چون زندگی عادی حاجت به دقت وصراحت دارد استعمال لفظ درغیر موضوع‌له درآن پیش نمیآید جز در مواردی‌که بکار بردن لفظدر معنی موضوع‌له وافی بمقصود نباشد یا ـ مثل مورد تبلیغات ـ گوینده هدفش تصرف باشد در عقول و عواطف بشری. درین موارد هم مثـل اینست‌که کـلام عادی بطور موقت وارد قلمرو ادب ـ کلام غیرعادیـ شده باشد. اما در کلام غیرعادی هم استعمال لفظ در غیرموضوع‌له اگر چه در نثر رواست اما باندازهٔ شعر مطبوع نیست و ارسطو میگوید چیزهائی‌که خطابه را خنك میکند وفور اینگونه استعمالاتست درآن۱. با اینهمه حتی وقتی هست‌که استعمال لفظ درمعنی

موضوع‌له کلام را خیال‌انگیز میکند و نثر را نزدیك میکند بشعر واین‌جایی است‌که گوینده تشبیه بکار میبرد. فی‌المثل وقتی شاعر دانه‌های برف را تشبیه میکند بکبوترهای سفید ـ که راه خویش را از هیبت بازگم‌کرده‌اند[۲] ـ انسان بسا که هم سرمای‌برف را احساس میکند و هم ازفکرتماشای پروازکبوترهای سفید احساس لذت و اعجاب میکند. طرفین این تشبیه ـ مشبه ومشبه‌به ـ که هردو هیئت مجموعی را نشان میدهند استعمالشان در معنی حقیقی است، معنی موضوع‌له. اما تشبیه خیال‌انگیز است و شاعرانه بعلاوه حاکی است از اینکه شاعر ـ مثل ملك‌الشعراء بهار خودمان ـ علاقه‌یی داشته است به‌کبوتربازی[۳]. از آنکه در مشاهدهٔ اشیاء ومناظرچیزهایی‌که بعنوان مشبه به‌یادمیآیند وجودشان بحکم قاعدهٔ تداعی معانی حاکی است از زمینهٔ نفسانی ذهن شاعر. حکایت مشهوری هست‌که میگویدکردی با دیلمیی ویك زرگر و با عاشقی و یك معلم همراه شدند. شب هنگام ماه برآمد تمام. هریك از آنها خواست آن راوصفی کند. زرگر آن را تشبیه کرد به پاره‌یی زرگداخته‌که ازکوره بیرون آرند کرد شبان بود گفت به قرص پنیر میماند. معلم گفت شبیه گردهٔ نانی است که از خانهٔ مالداری برای معلم هدیه فرستند. دیلمی‌گفت مثل سپری است‌که پیش پادشاه برند و عاشق گفت بصورت معشوق شباهت دارد[۴].

در واقع هر شاعر برحسب ذوق و فکر خویش منظره‌یی را که پیش چشم دارد بچیزی تشبیه میکند وهمین است که موجب اختلاف میشود دردیدها و در سبکها. بعلاوه تشبیه حاکی است از محیط زندگی شاعر و تجارب او. در بیان معنی واحد هر گوینده‌یی ماده تشبیه را از محیط خویش می‌گیرد. فی‌المثل این معنی‌که انسان هرجا باشد در دست مرگ است و اگرهم ازمرگ غافل است از دام او بیرون نیست یك تجربهٔ عام است. تورگنیف * نویسندهٔ روس که سروکارش با آب و رود و دریاست در بیان آن می‌گوید مرگ چون ماهی‌گیریست‌که دامش را توی‌آب انداخته است‌ماهی بیچاره درون تور اوست ولی می‌پنداردکه از حملهٔ صیاد ایمن است غافل‌که هر وقت تورکشیده شود

* Turgenev

زندگی او پایان می‌یابد.[۵] و بدینگونه در همه حال مرگ او را مثل طعمه‌یی تلقی می‌کند. همین مضمون را طرفه شاعر جاهلی عرب چنین می‌گوید که اگر مرگ انسان را مهلت می‌دهد و رها می‌کند مثل آنست که رسن را بپای شتر می‌بندند ومی‌گذارندش که درصحرا بچرد حیوان خود را آزاد می‌پندارد، ونمی‌داندکه رسن در دست شترچران است[۶]. بله هر شاعر ازمحیط خودالهام می‌گیرد ورنگ محلی همین‌است. وقتی شعری از ابن‌معتزرا برای ابن‌الرومی خواندندکه در طی آن ماه نو را تشبیه‌کرده بود به زورقی سیمین‌که بارعنبر آن را سنگین‌کرده باشد ودرآبش فرونشانده. خواننده، ابن‌الرومی را ملامت هم‌کرده بودکه ازاینگونه تشبیهات در شعر تو نیست. پاسخ ابن‌الرومی بسیار جالب بود و حاکی از توجه او بتأثیر محیط [۷]. گفته بود ابن معتز خلیفه است و خلیفه‌زاده وقتی از زورق نقره‌یی و بار عنبر سخن میگوید در واقع چیزهایی را وصف‌کرده است که در سرای او وجود داشته است اما من‌که یك شاعر سادهٔ بینوا بیش نیستم اینگونه چیزها را کجا دیده‌ام که یادشان بیاورم؟ در حقیقت این زمینهٔ ادراك قبلی، در تشبیه- و حتی در توصیف ساده-ضرورت دارد واهمیت. ازاینجاست دشواریی‌که در مسألهٔ تشبیهات‌کوران هست-کوران مادرزاد که بی‌ادراك رنگ از آن صحبت میدارند اما بتقلید. مسأله قدیم‌است ویك وقت هم موضوع صحبت شده‌است بین‌ابوعلی مسکویه و ابوحیان‌توحیدی[۸] باری در تشبیه و توصیف استعمال لفظ در معنی حقیقی است و تشبیه در واقع اولین و ساده‌ترین طریقهٔ تفنن است در بیان معنی. چون انسان از حقیقت و ماهیت بسیاری از امور واقف نیست وآن چیزها را نمیتواند تعریف کند آنها را تشبیه میکند بچیزهایی که شناخته‌ترست و آشناتر، و بدینگونه در تشبیه استعمال لفظ درمعنی حقیقی است و قصد گوینده توصیف است و تعریف. کسانی که شب در خانهٔ تاریك پیل را لمس کردند توصیف آنها از پیل از این نوع است. چون در واقع حقیقت آنرا درست درك نکردند در وصف آن تشبیه‌بکار بردند تا آنرا از روی چیزی که بگمان خویش حقیقت آنرا دانسته بودند وصف نمایند[۹] درهرحال درتشبیه بسا که مراد گوینده فقط تعریف باشد-که گاه بقصد مبالغه. بعلاوه تشبیه که چیزی را در یك صفت یا حالت بچیزدیگر

ملحق میدارد خیال‌انگیز است. گویی با جادوی خیال آنچه را غایب است و پنهان حاضر میکند و عیان. از آنکه صفت و حالی را که در مشبه ظاهر نیست ملحق میکند به‌حالت و صفت مشبه به‌که خودش گرچه دورست اما آن صفت و حالت در وی چنان قویست‌که خیال بیك جولان آنرا ادراك واحضار میکند.

لطف تشبیه غرابت آنست و دوریش از ابتذال. حصول آنهم بدینگونه دست میدهد که وجه شبه امری باشدکه زود بخاطر نرسد[10] البته حتی یك تشبیه غریب وقتی مکرر شد شایع میشود و مبتذل بعد هم جزو مایهٔ سنتها میشود و اصالت خود را از دست میدهد. باری در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی خویش است اما غالباً در خاطرها تأثیر قوی دارد و اطمینان‌بخش. از آنکه ذهن را گویی از آنچه پنهان است و نامرئی به‌چیزی راهنمون میشود که آشکارست و دیدنی و این خود بذهن و خاطر شنونده آسایش میبخشد واو را بر وجود چیزی که نامرئی است و پنهان مطمئن میکند. البته غرابت در تشبیه اهمیت و تأثیر بسیار دارد چون آنجا که وجه شبه تا حدی پوشیده‌است خاطر شنونده حاجت دارد به پویه و تقلائی تا آنرا بدست بیاورد و از این کوشش خویش هم غالباً لذتی میبرد مثل لذتی که انسان از حل مشکلی پیدا میکند. عبدالقاهر درین مورد میگوید[11] که انسان چیزی را که بعد از رنج و جستجو به دست آورده است بهتر قدر میداند و بیشتر گرامی میشمارد و این نکته‌ییست درست با اینهمه اگر این غرابت تا حدی باشدکه انسان را در فهم مقصود سرگردان کند دیگر تشبیه لطفی ندارد. غرابت البته از اسباب عمده است در زیبائی شعر و در تأثیر آن. اما سر این غرابت که تشبیه را جاذبه و لطفی جداگانه میبخشد چیست؟ در واقع حتی در زندگی عادی و روز مره هم شاعر نکته‌هایی کشف میکندکه از چشم دیگران مخفی است. آیا سبب آنست‌که وی استعدادی خاص دارد که مردم عادی آنرا فاقدند؟ شاید هم‌شاعر چون غالباً در زندگی از آنچه عادی و روزمره است فراغتی داردکه‌گاه که بآن مینگرد چیزهایی درآن میتواند یافت‌که چشم مردم عادی از کشف آنها عاجزست و این نکته است که هم تشبیه او را غرابت میبخشد و هم توصیف او

را. این طرز غرابت جویی‌یك جلوه‌اش مخصوصاً عبارتست ازآنچه ادباءتشبیه عکس می‌خوانند، اینکه چشم محبوب را به‌نرگس تشبیه‌کنند یا رویش را با ماه مانند نمایند چیزیست عادی‌که در محاورهٔ روزانه هم نظیرش تکرارمیشود. اما آیا عکس این تشبیه‌ها هم درست هست؟ وقتی وجه شبه در یك طرف تشبیه اصل است و ذاتی البته در طرف دیگر فرع است و عـرضی و دراین صورت عکس ممکن نیست یا لطفی ندارد. اما شاعر گه‌گاه با بیانی سحرآمیز فرع را باصل تبدیل میکند واصل را بفرع چنانکه ذهن خواننده یك لحظه دراینکه اصل صفت متعلق بکدام طـرف است درتردید میافتد و بیشتـر متأثر میشود. اینجاست‌که در کلام شاعر آهوی وحشی چشم خویش را از معشوق عـاریـت میگیرد یا گل بوستانی نکهت خود را از دهان او وام میستاند و همین نکته است‌که حتی بیك تشبیه ساده عادی هم حالتی میبخشد‌که‌آن را ازکلام معمولی برتر میکند و موثرتر.

باری، در تشبیه چنانکه اشارت رفت استعمال لفظ در معنی حقیقی‌است نه مجازی و از اینروست‌که در نثر ــ و حتی در کلام عادی ــ نیز هم توصیف رایج است وهم تشبیه. اماآنچه بیشتر بشعر یا دست‌کم بکلام غیرعادی‌اختصاص دارد عبارتست از استعمال لفظ در غیر موضوع له ــ یعنی‌که مجاز لفظی. این مجاز لفظی هم البته انواع دارد و صورتها اما بهر حال آن تازگی وغرابتی که‌کلام را ازآنچه معمولی وپیش پا افتاده است خارج میکند ولفظ را بی‌آنکه وحشی باشد یا منسوخ در نظر مخاطب تازه و بدیع جلوه میدهد در بسیـاری موارد از راه استعمال مجاز حاصل میآید: یعنی استعمال لفظ در غیرآن معانی که همه ازآن میفهمند. وقتی فی‌المثل ازگرمی آتش یاسختی آهن سخن‌گفته آید گرمی و سختی در معنی حقیقی بکـار رفته است: معنی موضوع‌له. امـا وقتی سخن ازگرمی زبان باشد یاسختی دل،گرمی و سختی در معنـی مجازی استعمال شده است: مجاز لفظی. البته باید بین معنـی حقیقی و آن معنی کـه شاعر مجاز لفظی را برای آن بکار میبرد مناسبتی هم باشد: از مشابهت یـا رابطهٔ علت و معلولی وجز آنها و این مناسبت است که آن را علاقه گویند. بعلاوه وقتی گوینده میخواهد که از لفظ او معنی حقیقی ــ موضوع‌له ــ

فهمیده نشود لازم است نشانه‌یی بدهد که مراد او ظاهر لفظ نیست و این نشانه است که آنرا قرینه صارفه میگویند ـ خواه لفظی باشد و خواه معنوی. وقتی لفظ را در معنی مجاز بکار میبرند اگر علاقه‌یی که بین معنی حقیقی و نیز مجازیش هست از نوع مشابهت باشد آنرا استعاره خوانند. استعاره در واقع عبارتست از آنکه لفظی را از معنای حقیقی بگردانند و در یك معنی دیگر بکار برند: باستناد یك تشبیه که گوینده در ذهن خویش بکار برده است بین مفهوم ظاهری لفظ و معنایی که لفظ را مجازا جهت آن استعمال کرده. فی‌المثل جایی که وصف رستم و نبرد اوست ممکن است شاعر بگوید «برزم اندرون غرشی کرد شیر» در اینصورت شیر استعاره است برای رستم اما اگر میگفت «بغرید رستم چو شیر ژیان» فقط تشبیه بکار برده بود بدون استعاره. درصورتیکه در استعاره هم‌لابد در ذهن خود رستم را اول تشبیه کرده است بشیر اما بی‌آنکه این تشبیه را بلفظ درآورد شیر را که باصطلاح مشبه به بوده است بطور مجاز ـ و بعلاقهٔ مشابهت ـ درمورد رستم بکار برده است.

بدینگونه مثل اینست که ـ بقول جرجانی ـ گوینده درتشبیه ازباب مبالغه مشبه به را عین مشبه میداند و از ذکر مشبه خودداری میکند چنانکه گویی استعمال مشبه به بجای آن در معنی حقیقت است نه مجاز. درهرحال غرض عمده دراستعاره تشبیه است بروجه مبالغه و اختصار[۱۲].

در حقیقت استعاره بیك معنی عبارتست از ادعای دخول مشبه در جنس مشبه به و اینکه مشبه نیز در واقع چون فردی‌است از افراد مشبه به. ازجمله وقتی شاعر در بارهٔ یك سوار پهلوان میگوید که فلان جاشیری را دیدم که بر اسب نشسته بود مثل اینست که میخواهد ادعا کند که شیر دوگونه هست یکی شیر متعارف که البته صفت عمده‌اش دلیری و شجاعت است اما با هیئت و هیکل خاص، دیگرشیری استغیرمتعارف که همان‌دلاوری و شجاعت را دارد اما دیگر آن‌هیئت و شکل‌متعارف شیررا ندارد. شاعر که میگوید شیری را دیدم سواربر اسب مرادش البته از نوع‌متعارف نیست مرادآن نوع دیگرست که شکل‌وهیئت آدمی را دارد اما در عین‌حال چیزی جز شیر نیست و گویی آنرا بنام دیگر نمیتوان خواند.

استعاره از تمام انواع مجازات لفظی، در شعر ـ و حتی در نثر ادبی ـ متداولترست و همچنین غنی‌تر و مطبوع‌تر. حتی از تشبیه هم رساترست یا دست‌کم مؤثرتر و قوی‌تر. شاعر بوسیلهٔ استعاره بهمه چیز جان میبخشد بهمه چیز لطف و ظرافت عطا میکند، به حیوانات زبان و بیان نسبت میدهد و باشیاء بی‌روح حس و حرکت. البته استعاره اگر متکلف باشد یا ارتباط و شباهت بین طرفین استعاره ـ مستعارمنه ومستعارله ـ ضعیف و سست بنظر آید نامطبوع است و خنك. بهرحال فایدهٔ عمدهٔ استعاره عبارتست از مبالغه ـ و همچنین تزیین کلام یا محسوس کردن آنچه از آن مخفی و نامرئی است. از این گذشته ممکن هست لفظی که درغیر موضوع‌له بکارمیرود علاقه‌اش باآن معنی از مقولهٔ شباهت نباشد اما بهرحال بین دو معنی نوعی ارتباط باشد در اینصورت کلام مشتمل است بر مجاز ـ : مجاز مرسل. چنانکه وقتی گفته میشود فلانی درین شیوه دستی دارد، دست درین عبارت درمعنی حقیقی بکار نرفته است. اما استعمال آن برای مهارت هم سببش شباهت بین دو معنی نیست سبب مناسبت دیگرست: ـ اینکه مهارت آلتش دست است. چنانکه وقتی گویند من در این کار پای نداشتم یعنی طاقت و قدرت ایستادگی نداشتم که اینجا هم استعمال پای مجازیست ـ مجاز مرسل. پس در مجاز مرسل گویی اسم یك چیز را عوض میکنند ـ یعنی آنرا باسم چیزی که باآن مناسبتی دارد میخوانند. ازاینجاست که یونانی‌ها نوعی ازآنرا متونومیا * خوانده‌اند ـ یعنی تبدیل نام. درفن شعر هم، ارسطو انواع مجاز را بدقت و تفصیل بررسی کرده است اما تفصیل دقیقترش نزد علماء بیان ما ذکر شده است. بعلاوه ارسطو در شاعری برای مهارت در استعمال مجاز اهمیت بسیار قائل شده است ازآنکه بقول وی آن امری نیست که دریافت آن به تعلیم حاصل آید[۱۳] بعلاوه آنچه شعر را روح و حیات میبخشد مجازست و انواع آن که بسیارست. تنوع آنهم از اینجاست که برخلاف آنچه نام قدیم یونانی آن ـ متونومیا ـ میگوید تنها منحصر به تبدیل نام ـ و استعمال یك اسم برای معنائی غیر از آنچه اسم جهت آن وضع شده است ـ نیست بلکه، مجاز

* Metonymia

بطور کلی چنانکه از همین اسم عربیش برمیآید گذرگاهی است از آن سوی حقیقت. گذرگاه شگفتی که نه لفظ را در حقیقت متوقف میدارد نه معنی را. چون درمعنی نیز مجازهست ـ مجاز عقلی؛ودرواقع مجاز مرسل و استعاره عبارتست از استعمال لفظ ـ یعنی اسم ـ درغیر معنی موضوع لـه. اما این عبور ازحقیقت همینجا متوقف نمیماند: درحکم،خبر یا انشاء هم ممکن‌هست مجاز پیش‌آید. چون درکلام شاعران مکرر پیش میآیدکه فعل وحکم را اسناد میدهند بآنچه فاعل حقیقی آن نیست:درواقع یا باعتقاد گوینده. این هم‌البته مجازاست ـ مجاز عقلی و درشعر بسیار. همین‌مجاز استکه روح و حیات‌خاص به شعر میدهد چنانکه درهمهٔ عوالم وکائنات شاعر حس میبیند و حرکتکه در واقع اسنادآن امور ونظایرآنها ازحرف زدن، خندیدن، گریستن، عشوه کردن و امثال‌آنها به‌کائنات بیروح اسناد فعل است به غیرفاعل حقیقی ـ یعنی مجاز[۱۴] وقتی حافظ ازفکر بلبل حرف میزندکه همه دراین اندیشه است تامکر گل‌باوا یار شود وازگل سخن میگویدکه اندیشه‌اش همه باین نکته استکه در کاربلبل چگونه عشوه کند این افعال رابطور مجاز به‌گل و بلبل اسنادکرده است. در بوستان سعدی شمع وپروانه را دیده‌اید باچه سوز وگدازی از درد و سوزعشق صحبت میکنند ـ حرفهایی‌که اسنادآنها بشمع و پروانه البته مجاز است. در مثنوی همه چیز روح دارد ـ وحیات. جملهٔ ذرات عالم درنهان باتومیگویند روزان وشبان، کهسمیعند و بصیرند وخوشند واین احوال و این حرفهـا همه مجازی است وملاحظه کنیدکه این مجاز هـا تاچه پایه بشعر روح داده است و حیات. در دیـوان پـروین اعتصامی همه چیز از سوزن رفوگر و نخ خیاط حرف میزنند تا نخود وماش آنهم بایك روح زنانه وبـایك فکر مناسب باکدبانویی. تمام این‌حرفها، این نصیحتها وحتی عرفان بافی‌های لطیف‌زنانه که درزبان وحرکات مرغ وماهی ومورد گل و شبنم جـلوه دارد مجاز است، مجاز. همچنین درانشاء ـ واقسام آن نیز ـ مجاز راه دارد چنانکه شاعر بساکه درشعر خویش‌کاری یا مطلبی را طلب میکند، نهی میکند، یاسؤال میکند. اما ازکسی یاچیزی‌که آن امر، آن نهی، یاآن‌سؤال، در عالم حقیقت باوارتباطی ندارد. فی‌المثل از دیوار خرابه میپرسدمعشوق کجااست؟... ازبادصبامیخواهد

که برای او پیام ببرد؟.. اشك وناله خود را نهی میکند ازاینکه سرش را فاش کند. دیوانهای شعرا پراست ازاین معانی انشائی که استعمالشان حقیقت نیست مجاز است اما همین مجاز ها است که باین اشیا روح میدهد. همه کائنات رااز شور وهیجان انسانی لبریز می کند، شعررا سرشارمی‌دارد ازمواد خیال‌انگیز. آنچه قصیدهٔ دماوندیه بهار را که‌از قویترین‌قصایداوست لبریز کرده استازشور و هیجان همین مجازهاست و شاعر بـه‌کمك همین‌گونه مجازهاست که ازکوه سرسپید پیرزالی میسازد جهاندیده وخشمگین ومیخواهدکه صبر و حوصله را کنار بگذارد، همه چیزرا بهم بریزد، همه‌کس را کیفر دهد و مثل یك انسان ـ یادستکم یك غول خشمگین ـ بخشم و خروش درآید. بـاری مجازکه انواع گونه‌گون‌آن درحصرارباب بیان نمی‌گنجد درشعراهمیت بسیاردارد وازاسباب عمده‌است دررونق وجلوهٔآن. معهذا درتمام انواع‌مجاز قرینه‌یی هست لفظی یا معنوی که‌نشان میدهد گوینده درآن‌هانظر بمعنی حقیقی ندارد و ممکن نیست‌که مراد وی واقعاً حقیقت آنها باشد، امایك نوع دیگرهست ازکلام‌که گوینده در طی آن سخن را ـ ازلفظ ، اسناد، یاانشاء ـدرمعنی حقیقت بکار نبرده است ونظر بمجاز داشته است لیکن‌مانعی نداردکه معنی حقیقت هم ازآن‌کلام‌استنباط شود. این هم‌البته نوعی مجازاست اما با انواع دیگرآن تفاوت دارد مخصوصاً ازاین جهت‌که ایهام دارد و دوپهلوست. این‌طرز بیان راکنایه میگویند و در زبان‌عامه تداول‌بسیار دارد مخصوصاً در بین کسانیکه از گفتن حرف‌صریح، بجهاتی ملاحظه دارنـد و اجتناب وقتی میگویند فلانی‌کلاهش پشم‌ندارد لازمش اینست‌که پشم کلاهش را ربوده باشند ـپس باید آدمی باشد زبون و بی‌دست و پا و همچنین کسی که دنبال نخود سیاه میرود ـ چیزی‌که این اندازه تنگیاب است ـ البته بزودی پیدا نمیکند ولازم معنی این است او را فرستاده‌اند به جستجوی‌امر ممتنع . وقتی در جمله دعایی برسبیل تعارف‌بکسی میگویندسایهٔ شمامستدام بادبیشتر نظر بلازم‌سایه است یعنی‌وجود. وقتی گفته میشودگرد کفش برما بیفشان لازم‌آن معنی‌مراداست یعنی بکسی سرزدن وتفقدکردن ازو. کنایه هم درواقع نوعی مجازست‌الااینکه ایهام دارد و این ایهام آن را وسیله‌یی‌کرده است برای بیان آنگونه‌سخنان‌که بی‌پرده گفتنشان دشواری دارد یـا خطر.

عبث نیست که ابـوالعلاء معری وقتی می‌ترسد ظاهر لفظش مایهٔ دردسر شودخود را پشت سپر مجاز پنهان می‌کند و آشکارا می‌گوید در لفظ من سخت مگیر من هم مثل دیگران بمجاز حرف می‌زنم[۱۵]- یعنی کنایه . در بعضی موارد استعمال کنایه‌از باب ظرافت است درفکر یا بیان وگویی بکلام عادی رنگی‌از شعر میدهد و تیزهوشی و ظرافت‌طرف را بچالش میخواند . باری کنایه ـ در غزل،درتقاضا، درانتقاد، و درهجو-خدمت بسیاربشاعران میکند وبساکه‌آنهارا ازارتکاب‌خطرها ـ آنجاکه گفتن‌حقیقت سخت است- می‌رهاند. بعلاوه چاشنی ملاحت ولطف‌خاصی هم بکلام می‌بخشد.این البته مربوط‌بموردیست که‌کنایه در میان‌کلام صریح آمده باشد وآنرا سایه‌روشنی داده باشد از ابهام. امامواردی هم هست، که‌گوینده تمام‌کلام خود ـ مثلایك قطعه شعر یایك‌منظومه وکتاب- را بشکل‌کنایه بیان میکند یعنی‌بشکلی که‌ظاهر معنی مفهوم وقابل قبول‌است اما گوینده نظرش بمعنی دیگری بوده است:لازم معنی ظاهر. داستانهای کلیله و دمنه -فی‌المثل‌قصه شیروگاو- کنایه‌یی‌است‌تمثیلی‌از توطئه‌های رایج درحضرت. این نوع سخن درکلام اهل ادیان‌وعرفا هم از خیلی قدیم وجود داشته است . ویك نمونهٔ آن درشعر، قصیـده عینیه ابن‌سینا است راجع به «ورقاء» که‌کنایه است از روح انسانی و تمام قصیده عبارتست ازاحوال روح مطابق اعتقاد شیخ اما بزبان‌کنایه[۱۶]. رسالةالطیر او و رسالهٔ سلامان وابسال هم بهمین اسلوب مبتنی است [۱۷] وبسیاری قصه‌های مثنوی هم‌معنی کنائی‌دارد: مراد گوینده ظاهر حکایت نیست لازم آنست بنحوی که یك عارف راز آشنا آنرا از ورای ظاهر الفاظ درك میکندوچون غالباً این جنبه‌کلام روشن نیست خود شاعر میپردازد به‌تبیین این‌کنایات ـ این کنایات لطیف مستتر.

تمایل بتأویل و رواج آن درنزد باطنیه و صوفیه هم بهـانه‌یی شده است برای آنکه‌جهت بسیاری از قصه‌ها یا دعاوی مشایخ ـ خاصه آنچه ظاهر آنها قابل قبول نیست ـ معنی کنائی قائل شوند یا ارادهٔ لازم معنی ظاهر آنها. بعضی سرایندگان قصه‌های بزمی نیزگه‌گاه سعی کرده‌اند قصه خود را متضمن کنایه جلوه‌دهند ومعنی رمزی. حتی‌فردوسی هم‌قصه‌های شاهنامه را-درآنجاکه باخرد سازگار نمی‌نماید-ظاهراً مبتنی میدانسته است بررمز و معنی... یعنی کنایه[۱۸]

کثرت کنایه و رمز در آثار یك دوره غالباً نمودار غلبه حس ترس است در آندوره بر احوال عامه یا در یك طبقه از جامعه . چنانکه کنایه در آثار ادبی یهود در دوره‌بابلی‌ها و رومی‌ها وهمچنین درآثارمسیحیان رومی و یونانی دراوایل‌عهد مسیحیت فراوان استوحاکی است از وضع خاصی‌که این دواقلیت دیلی داشته‌اند در بحبوحهٔ شرك بابلی ها و رومیها . فلاسفه و صوفیه اسلام در ادوار غلبهٔ فقها و متشرعه از رمز وکنایه بسیار استفاده کرده‌اند و بعضی آثار آنها از کثرت رموز و کنایات‌نزدیك‌به معما بنظر می‌آید و فهم آنها جز بمدد تأویل غالباً ممکن نیست.

٦

معانی و اقتضای حال

کلام خواه موزون باشد و خواه غیر موزون وقتی میخواهد در اذهان و عقول تصرف کند شرطش آنست که بقول سکاکی مطابق باشد با مقتضای حال. یعنی باید بـا آنچه اوضاع و احوال ایجاب میکند مطابقت داشته باشد و این است آنچه ادبا بلاغت خوانده‌اند[۱]. البتعدراین باب هم شرط اصلی آنست که گوینده بقصد و عمد اقتضای حال را رعایت کرده باشد و گر نه سخنی که با اقتضای حال سازگار بیفتد اما گوینده‌اش توجهی باین رعایت نکرده باشد نه چنین تأثیری دارد نه واقعاً به بلاغت موصوف میشود . چنانکه جایی کـلام اقتضای تأکید دارد یا اطناب و گوینده در واقع هیچ توجه باین امر ندارد با اینهمه کلامش موافق با این مقتضای حال میافتد ـ از روی تصـادف . این را البته نمیتوان بلاغت خواند.

این مطابقت بامقتضای حال که درتعریف بلاغت گفته‌اند درواقع مستلزم مطابقت تام نیست فی‌الجمله مطابقتی درآن کافی است ، اصل فکرهم نزدمعتزله و مخصوصاً جاحظ سابقه دارد و بی‌شك یك رکن عمده است در بلاغت عربی[۲] اما هرچند نظیر این فکر را درکتاب خطابه ارسطو وحتی در کلام افلاطون نیز می‌توان یافت بعیدست معتزله آنرا از یونانیها گرفته باشند . در هرحال اهمیت آن در بلاغت اسلامی درخور انکار نیست و در واقـع نیز بی رعایت

آن کدام گوینده هست که بتواندچنانکه باید درنفوس شنوندگان خویش تأثیر کند و تصرف؟...

وقتی کلام گوینده مناسب باشد با مقتضای حال در اذهان و عقول تصرف میکند و برعواطف و خیالات شنوندگان غلبه می‌یابد و چنین کلام را به بلاغت موصوف میدارند که آنچه سحر بیان[۲] خوانده میشود حاصل آنست یعنی تأثیر درنفوس. باری این مقتضای حال در واقع برای گوینده اهمیت بسیار دارد چون بدون درك و رعایت آن توفیق گوینده ـ شاعر یا نویسنده ـ بسیار مشکوك است. همین مقتضای حال است که یك سبك را مقبول میکند ویك شیوهٔ دیگررا منسوخ. از آنکه شعر چون مخاطبش تنهافرد خاص ـ معشوق یا ممدوح ـ نیست وباجامعهٔ اهل ادب سروکار دارد آشنایی باحوال نفسانی جامعه ـ روانشناسی اجتماعی ـ هم برای شاعر ضرورت دارد و شرط است در درك و فهم مقتضای حال. درمورد گفت وشنود بین‌الاثنین گوینده اگرمطمئن باشد مخاطب ازموضوع حکم وخبر اطلاع دارد یاآنکه طبعش ملول است و بی حوصله با اوسخن بایجاز میگوید و کوتاه؛ واگر حس کندکه علاقه دارد بوقت‌گذرانی یا میلش بدانستن تفصیلات جزئی است بنا را براطناب میگذارد و پرچانگی. برای شاعر و نویسنده هم آشنائی با احوال مخاطب لازم است تا رعایت مقتضای حال ممکن باشد. درگاه یك حاکم مستبدولایتی کمفرق‌است درمیاشی و بیکارگی بیك شاعر قصه‌پرداز که غالباً ندیم وگاه دلقك هم هست ممکن است اجازه دهد ساعت‌هادرحضرت بایستد وتملق‌ها بگوید و مبالغه‌ها. همچنین اوقات بیکاری وآسایش یك‌سلطان غازی هم اگر درمستی یاشکار نگذرد میتواند قصاید طولانی اما دلنوازیکشاعر گزافه‌گوی را تحمل کند. امانه درمیدان‌جنگه برای یك ممدوح وگرچندخود بشعر هم علاقه‌یی داشته باشد مجال شعر گوش‌دادن هست ـ شاید باستثنای رباعی یا قطعه‌که دراین موارد ضروری متداول بوده است ـ و نه‌یك ممدوح سلحشور متحرك‌که دائم گرفتار مسائل مختلف از ارسال سفرا وپذیرفتن رسولان وگسیل کردن مأموران است فرصتی دارد برای توجه به صنعت ظریف تملق فروشان. البته مواردی هست‌که قصیده سرایان بمنزلهٔ بلندگوهای حکومت تلقی‌میشوندامادر اینصورت هم ممدوح غالباً باصل شعر توجه دارد نه بلطف و بلاغت آن.

تحت تأثیر اسباب وجهات گونه‌گون دوره هایی پیش میآید که قصیده ـ قصاید ستایشگران ـ از رواج میافتد و شاعر حس تملق طلبی ممدوح ملول‌طبع تنگ حوصله را فقط در مقطع غزل نوازش میدهد و بدینگونه رعایت مقتضای حال قصیده سرایی را لااقل درموقع و حال معلوم ممین بنفع غزل منسوخ‌میکند یاکنار میزند چنانکه‌بی حوصلگی وشتابزدگی رایج در دورهٔ مایك حال‌عمومی است‌که مقتضای آن غالباً اجتناب است از لفاظی و اطناب و همین نکته است رمزگرایش‌ادب امروزبسادگی وحتی گاه بابهام . همین مقتضای حال است‌که گاه سبك متکلف و مصنوع را در شعر رایج میکند وگاه سبك سادهٔ طبیعی را . بدون شك درتحلیل ومطالعهٔ سبك‌ها توجه بارتباط آنها بامقتضای حال ضرورت دارد ـ ضرورت تمام . در هرحال کلام گوینده هم جزئیاتش وهم کلش‌درصورتی میتواند مقبول باشدکه‌تابعی بشود ازمقتضای‌حال. درست‌است که‌این مقتضای‌حال خودتابعی‌است از احوال ودراشخاص وطبقات‌وحتی‌اوقات تفاوت میکندامافبول عام‌که حافظ آنرا «قبول‌خاطر» میخواند و سخن خود را بدان ممتازمیشناسد، امری است مبتنی برقضاوت عامه- قضاوت اکثریت دوستداران ادب[۴]. اینروست که شاعران لااقل از وقتیکه خریدار شعر آنها دیگر حکام و امرا نیستندباین قضاوت عامه اهمیت بسیارمیدهند و آنرا داور نهایی میخوانند . بقول‌سروانتس نویسندهٔ اسپانیائی ، داورکهنسال[۵]. چون شاعر سر و کارش با این داور است مقتضای حال این داور رابابد درنظر بگیردچنانکه خطباء یونان وروم دربلاغت خویش اقتضای احوال عامه رأی دهندگان را در مجالس و محاکم رعایت میکرده‌اند.

درست است‌که قواعدراجع باقتضای‌حال بنحویکه‌درکتب‌بلاغت‌قدما هست امروز محتاج است به تجدیدنظر لیکن آنچه درآن هنوز هیچ شك نیست لزوم رعایت مجموع این مقتضیات است از آنکه بیرعایت آنها تصرف در نفوس و اذهان ممکن نیست و بدینگونه شعر و ادب بدون رعایت این نکات نمیتوانند به هدف اصلی خویش که عبارت است از تصرف در عواطف و عقول نائل‌آیند کلام گوینده چنانکه علماء بلاغت‌گفته‌اند از دوحال خارج نیست خبراست یا انشاء،و درجزئیات این هردونیز رعایت مقتضای حال اهمیت دارد وضرورت.

چنانکه در مورد فصل و وصل اجزاء کلام نیز لازم است به‌اقتضای حال توجه شود. جایی که‌مقام وصل است جمله‌ها پیوسته‌باشد وآنجاکه مقام فصل‌است از یکدیگر جدا بشود. یا وقتی حاجت بحرف عطف نیست ـ بسبب کمال اتصال جمله‌ها ـ از آوردن عطف صرف‌نظر شود همچنین وقتی کمال انقطاع جمله‌ها مقتضی فصل‌است، برای عطف آنها مجالی باقی نمی‌ماند وتمام این امور البته محتاج است بتأمل در مقتضای حال.

نیز در اقسام انشاء هم خـواه کلام امر باشد یا نهی و خواه ندا باشد یا استفهام، تمنی باشد یا ترجی، البته رعایت مقتضای حال برای گوینده لازم است و برعایت این مقتضیات است که انواع طلب پیش می‌آید با الفاظ وعبارات عادی. چنانکه اسناد خبری هم‌هریك از ارکانش ـ مسندالیه و مسند ـ باقتضای حال حکمشان فرق میکند. موردیکه صحبت از حصرست و قصر کردن امری به امر دیگر توجه باحوال مخاطب اهمیت تمام دارد مثلا برحسب اینکه مخاطب در باره یك موصوف و صفات او چگونه میاندیشد گوینده صفتی را که بـآن موصوف حصر میکند به‌افراد می‌آورد یا به تعیین. در بارهٔ احوال دیگر مسند و مسندالیه نیز این ملاحظات هست و رعایتشان ضرورت دارد.

جایی هست که گوینده یا شنونده میلش‌یاتوجهش بمسندالیه بیشترمعطوف است تا بمسند. جای دیگر ممکن است توجه بمسند بیشتر باشد و مقتضای‌حال تقدیم یا تکرار آن را ایجاب‌میکند. داستان شاعرانه‌یی هست راجع به فرهاد کوهکن که گوینده از او وضع بیستون‌را پرسید وی که تمام وجودش دراندیشهٔ شیرین غرق بود بی توجه شروع کرد بذکر و تکرار نام او: تا اینجاشیرین با اسب آمد، شیرین اینجا اسبش از راه ماند،آنجا شیرین از اسب بزیرآمد، دراینجا شیرین را من بدوش گرفتم با اسبش... بله با اطناب و تفصیل تمام از شیرین صحبت کرد با چنان ذوقی که از تکرار نام او ـ با آنکه تکراربهر حال ملال‌انگیز است ـ گویی احساس لذت میکـرد نه ملالت[۶]. از آنکه یـاد محبوب بود وهیچ چیزدرآنحال ازتکرار نام اوپسندیده‌تر نمینمود. بدینگونه، مواردی هست که‌مقتضای‌حال، اطناب را ایجاب میکند و پرگوئی را ازآنجمله است فی‌المثل حال موسی آنجـا که یك صدای غیبی ـ خطـاب الهی ـ از وی

میپرسد آن چیست در دست تو ای موسی؟ و پیغمبر اسرائیل ـ بدانگونه که در قرآن کریم داستانش آمده‌است ـ با اینکه درواقع میداندکه درآنحضرت ادب در خموشی‌وکم سخنی است درپاسخ‌اکتفا نمیکند باینکه بگوید عصایم‌است می‌گویدعصایم‌است‌بآن‌تکیه میکنم‌باآن گوسفندهایم‌رامیرانم وبهره‌های‌دیگرهم ازآن‌دارم[۷]. باری، چون‌درمقام‌تکلیم‌است‌ـ که‌لذتی ازآن‌بالاتر برای‌وی نیست‌ـ دلش میخواهد بهر بهانه سخن را درازکند و این است رعایت مقتضای حال که معرف بلاغت قرآن‌است‌ـ قرآن که نزد مسلمین آیت بلاغت است وسرمشق آن[۸].

جزئیات احوال‌کلام در رعایت مقتضای حال را علمای معانی بررسی کرده‌اند و بیشتر آن مبتنی است بربلاغت قرآن. در واقع مسلمین با وجود ذکری‌که گاه گاه از بلاغت فارسی و یونانی و رومی و هندی‌کرده‌اند[۹] از بلاغت اقوام دیگر چندان‌اطلاع نداشته‌اند. نمودار واقعی بلاغت هم درنزدآنها قرآن بوده استکه آنرا معجزهٔ پیغمبر میشمرده‌اند چون آوردن آن‌ازجانب رسول همراه بوده است با چالش‌طلبی‌ـ یعنی تحدی که شرط اعجازست نزد متکلمین. در اینکه اعراب از آوردن نظیر آن درمانده‌اند جای تردید نیست و حکایاتیکه راجع به اقدام بمعارضه بلغا هست ـ و همچنین نمونه‌هایی چند که از این معارضات باقی مانده است‌ـ حاکی از هیچگونه توفیقی نیست[۱۰]. البته اهل کتاب و مشرکین قرآن‌را چندان بچشم تعظیم نمیدیدند و مثلامجوس درآن طعن میکردند بعلاوه از متأخرین هم معاندان حتی لطف بیان و بلاغت آنرا انکارکرده‌اند از جمله دوزی * عربی‌دان معروف هلندی‌آنرا کتابی خوانده است ملال‌انگیز و فاقد ذوق و اصالت[۱۱]. نظیر این قضاوتها از قدیم بوسیله مخالفان قرآن مکرر اظهار شده است در صورتیکه مسلمین ـ عرب و غیرعرب ـ حتی باوجود توجه باینکه اسلوب و شیوهٔ بیان سوره‌های مکی و مدنی از یك‌گونه نیست‌قدرت بلاغت و فصاحت‌قرآن را امری دانسته‌اند تردید ناپذیر. البته قوت تأثیر و تصرف‌آن در اذهان هم ـ که حتی سخت‌ترین دلها

* Dozy.

را نیز بحرکت میآورده است[۱۲] ـ نشانه‌یی است عمده براوج بلاغت‌آن.

چون قران معجزهٔ رسول تلقی‌شده است بحث در گرفته است درباب‌وجه اعجازآن. البته این اعجازنه در لفظ مجرد بوده است ـ که بلغای عرب هم‌از همان الفاظ در عبارات میآورده‌اند ـ نه در معنی مجرد ـ که فقط از آنجمله اخبار از مغیبات ممکن است در اختیار بلغای عـرب نباشد درحالیکه تحدی قرآن اختصاص بآنگونه سوره‌ها و آیه‌ها ندارد و مشتمل‌است برتمام‌آیات. در اینصورت وجه اعجاز بطوریکه امام‌فخر رازی میگوید[۱۳] در مناسبت بین‌لفظ و معنی‌است یعنی‌در فصاحت قرآن و بلاغت‌آن. البته‌بعضی‌متکلمان هم وجه اعجاز را مبتنی‌دانسته‌اند برصرفه ـ صرف‌الهمم. یعنی‌که خداوند همت‌ها را از اقدام بمعارضه باآن منصرف‌داشته است و درین مسائل‌سخن بسیارست‌که مجال دیگر میخواهد[۱۴] اما بهرحال نزد مسلمین قرآن معجزه است در بیان ـ : بلاغت و فصاحت. کتابهایی چون دلائل الاعجازهم‌که اساس علوم بلاغت بشمار میآید در اثبات این اعجازست و وجوه‌آن.

در حقیقت‌آنچه نزد مسلمین‌بعنوان علوم‌بلاغت خوانده میشود ـ معانی، بیان، بدیع ـ باآنکه بعدها تدریجاً از ریطوریقای یونانی‌هم بیش‌وکم متأثر شده است‌بیش از هرچیز مبتنی‌بوده است براسالیب قرآن. چنانکه دربارهٔ نموت کلام و اوصاف بلاغت و فصاحت‌همواره عالی‌ترین‌شواهد از قرآن عرضه میشود و این‌نکته نشان میدهدکه تأثیرقرآن در تکوین و در تحول نقد ادبی‌مسلمین بسیار بوده است و همچنین‌در پیدایش محاسن و بدایع ادبی ـ حتی‌در شعر[۱۵]. البته تأثیر و نفوذکتابی چنین ـ که‌کلام‌الله وکتاب مبین عزیز مجید خوانده میشود ـ در بلاغت و نقد منحصر نمیماند و وقتی پایهٔ اساسی معرفت و تـربیت مسلمین قرآن است تأثیرآن در اذهان شعرا و اهل ادب اجتناب ناپذیرست‌و قطعی. عبث نیست‌که شعرای فارسی‌زبان از همان‌آغاز پیدایش شعرفارسی تحت تأثیرآن بوده‌اند ـ نه‌فقط از معانی و قصص‌آن اخذکرده‌اند بلکه استعارات و مجازات‌آنراهم‌بکاربرده‌اندوحتی گه‌گاه بعضی‌اجزاءآیات رابشکل حل‌یاتضمین یا ترجمه در تلو اشعار خویش‌آورده‌اند. یك مطالعه اجمالی در دو اوین شعرا شواهدکافی‌برای این دعوی عرضه میکند[۱۶] با اینهمه دربارهٔ بسیاری از شعرا

جداگانه مطالعاتی شده استدراجع به تأثیرقرآن درآثارآنها. بعلاوه شیوه‌های مخصوص بلاغت قرآنی و نحوهٔ فصل و وصل مطالب بدانگونه که در قرآن هست درکلام بعضی گویندگان ـ مثلاً فردوسی ـ انعکاس و تجلی خاص یافته است[۱۲] که حاکی است از اهمیت قرآن در بلاغت اسلامی و تأثیرآن در ادب وشعر عربی وفارسی.

۷

صنعت و بدیع

تأثیر در نفوس که هدف نهائی شعر و هر کلام غیرعادی است گـاه از طریق خیال‌انگیزی حاصل میشود و گاه از راه تحریك عواطف. بعضی اوقات هم ـ والبته بندرت ـ شعر ممکن است از طریق تعلیم و ارشاد، نفوس رامنقلب کند. البته غیر از وزن و قافیه که تأثیرشان درخیال انسان ازجهت لفظ است و موسیقی آن، انواع مجاز و استعاره هم در نفوس تأثیری متفاوت دارنـد و همچنین هر نوع تعبیر، که‌باخوش‌آهنگی و شیرینی مناسب باشد با مقتضای‌حال، تأثیر و تصرف شعر را در نفوس می‌افزاید. عامل دیگری هم هست که ـ اگر درآن افراط نشودـ ممکن است باین تأثیر کمك بسیار کند: بدیع و آرایشهای آن. در بیشتر آثار هنری این ذوق آرایشگری اهمیت دارد و این محـاسن بدیعی را در شعر ـ وکلام غیرعادیـ میتوان تا حدی قیاس کرد با پرداخت و جلایی که در تصویر، در مجسمه‌سازی، و درمعماری ساختمان رایج‌هست و بی آن آثار این هنرها طراوت و رونقی را که از آن بدرخشندگی تعبیر میکنند ندارد. در شعر هم فی‌المثل مضمون یك ترانهٔ روستائی که با خیال‌انگیزی‌ساده است اگر با یك جلای معتدل از صنعت ـ البته نه بـاندازه‌یی که آنـرا از اعتدال خارج کند ـ همراه شود لطف و طراوتی‌پیدا می‌کندکه چاشنی آن‌در کلام گویندگان بزرگ استچون حافظ، خیام وسعدی. با اینهمه افراط درین

آرایشهای صنعتی نه مطلوب است ونه مقبول. چـون صنایع بدیعی مثل ادویهٔ طعام است اگر باندازه باشد غذا را خوش‌مزه میکند و اگر زیاده شود تندش میکند و نامطبوع. شعری که بیش از اندازه از آرایش‌های صنعتی مشحون است درواقع نه سبك دارد نه از طبع واقعی گوینده حاکی است و اگر در اجزاء مواد آن هم هیچ مبالغه وگزاف نباشد باز درآکنده است از دروغ. از آنکه نمیتوان درآن‌وجودشاعر را یافت ــ بی‌پرده و بی‌نقاب. با اینهمه آرایش‌اگر ازحد نگذرد تا اندازه‌یی‌شعررا لطف‌وزیبائی می‌دهد: فایدهٔدیگراین آرایش‌ها این است‌که کلام را بیش وکم غرابتی میبخشد و آنرا از آنچه مبتذل استو بقول ارسطو شایع و متداول[1] دورمیدارد.

امـا همانطور که در استعمال الفاظ سعی در غرابت‌جویی فقط تا حدی مقبول است که کلام را مشحون از الفاظ نامأنوس وحشی و مهجور نکند در آرایشهای بدیعی هم تازگی‌جویی تا جایی مطلوبست کـه سخن را تبدیل به نوعی جدول معما و شعبده‌بازی لفظی ننماید که در آن حال دیگر روح شعر ندارد وجز تصنع و خودنمایی درآن هیچ نیست. از اینجاست‌که در شعرفارسی کلام کسانی مانند وطواط و صابر و عبدالواسع و ذوالفقار شیروانی‌را بدیع تباه‌کرده است درصورتیکه سخن فرخی ونظامی و خسرو و حافظ ازبدیع‌معتدل جلوه و جلایی خاص یافته است.

این است لطیفه‌یی که شعرمطبوع را ازشعر متکلف جدا میکند وتفاوت میگذارد بین شاعر استادواقعی و آنکس که بقول حافظ، صنعتگر است اماطبع روان ندارد. شعر مطبوع البته نشانش اینست‌که شعر کسی بنظر آید که‌هرگز تحت تأثیر گویندگان‌دیگر درنیامده باشد وگویی پیش از او هیچ‌شعر نگفته‌اند یا او خبر ندارد. حتی اگر گوینده هم تهذیب ذوقی و ادبی دارد میتواندنشان آنرا در شعر خویش مخفی دارد تا گمان افتد کـه از میراث و سنت تأثیری نیافته است. بدینگونه شعر مطبوع جز آنچه واقعاً طبیعی است ــ و بیان شور و جوش شاعران گمنام روستاها و بیابانها ــ هم مصنوع است الا آنـکه قدرت صنعت آنرابجایی رسانیده است‌که درآن هیچ نشان صنعت دیده نمیشود وهمین نوع کلام است که آنرا قدمای ما سهل ممتنع خوانده‌اند. صنعت شاعر دراین

موارد آنست که صنعت خود را از انظار مخفی بدارد و اینجاست که کلام‌منقول از اوید* گویندهٔ رومی صادق در می‌آید که میگوید هنر عبارتست از پنهان داشتن هنر[۲]. عبدالقاهر جرجانی بدرستی و تاکید میگوید[۳] نه تجنیس مقبول است نه سجع نیکوست مگر آنکه آنرا معنی طلب کرده باشد چنانکه گویی شاعر از آوردنشان گزیری نداشته و چیز دیگری هم بجای آنها نمیتوانسته است بیاورد.

اثر خوب ما را چنان بیال خیال صعود میدهد که در رؤیای دلپذیر خویش فرش سحرآمیزی راکه برآن نشسته‌ایم فراموش میکنیم. درهرصورت صنعت بزرگ شاعر آنست که شعر خودرا مطبوع نشان دهد و خالی از شائبه تصنع وتکلف. با اینهمه صنعت هم جایی‌که جلوه دارد شعر را ممکن استروح دهد و رونق. البته این صنعت‌ها که آرایش کلام است فایده‌شان در درجهٔ اول عبارتست از نوازش‌خاطرخواننده جهت تصرف درآن. درواقع غرابت وتازگی که درین صنعت‌هاهست حس اعجاب و تحسین رادر اذهان برمیانگیزد وتصرف و تدبیر در عواطف و قلوب را آسان‌تر میکند و از این‌روست که‌بلغا ببدیع اهمیت داده‌اند و حتی بعضی مثل امام باقلانی قسمتی از وجوه اعجاز قرآن را به بدیع آن منسوب داشته‌اند ــ هر چند بدیع را جهت توجیه اعجاز کافی ندانسته‌اند. باری آنچه بدیع خوانده میشود ـ یعنی آرایش های تازه که در کلام هست ــ بعضی لفظی است وبعضی معنوی. آنجاکه صنعت با لفظ سروکار دارد و اگر لفظ را تبدیل بلفظ دیگر کنند صنعت هم از بین میرود صنعت‌لفظی است. البته حتی درآن صنایع هم‌که راجع است بلفظ اهمیت معنی را نادیده نمیتوان گرفت. برای شاهد میتوان از تجنیس یاد کرد که بقول شمس قیس عبارتست از الفاظ بیکدیگر مانند استعمال کردن. این تجنیس یك صنعت لفظی است که خوب وبد دارد. یك‌جا تجنیسی خوب افتاده است و جای دیگر بد و ناپسند. از اینجا شاید استنباط توان کرد که آنچه درین‌صنعت موجب زیبایی و برتری است چیزیست که جز بیاری معنی اتمام نمیپذیرد. چون اگر این

*Ovide

زیباییها تنها به لفظ میبود میبایست تجنیس در همه‌جا خوب باشد و تجنیس زشت هیچ‌جا بوجود نیاید. با این بیان باید از عبدالقاهر جرجانی پذیرفت که صنایع لفظی هم درواقع وجودشان وابسته است به معنی و آنچه در کلام اهمیت دارد معنی است نه لفظ . در واقع هیچ صنعت لفظی کلام را لطف و طراوت نمی‌بخشد مگر آنکه آمدنش از اقتضای معنی باشد یعنی گوینده بعمد معنی را بجایی نکشاند که آنجا بسجع برسد و تجنیس بلکه اگر کلام به سجع و تجنیس میرسد سیر معنی آنرا بآنجا کشانیده باشد[۴] . در حقیقت این صنعتها وقتی تأثیرشان بیشتر خواهد بود که شنونده بدون توجه و بی آنکه منتظر برخورد بصنعت باشد در طی کلام شاعر باآن مواجه شود. در چنن حالی صنعت او یك هدیه بی‌انتظار است که البته تأثیرش بیشتر یست و قویتر[۵].

بدینگونه اهمیت معنی درهیچ صنعت بدیعی قابل اغماض نیست با اینهمه این صنایع را بسبب غلبهٔ احوال و مناسبات ظاهری دو دسته کرده‌اند ــ لفظی و معنوی. از انواع صنایع لفظی است آنچه موشح میخوانند که ــ دریك قطعه شعر یا نثر ــ الفاظی را که درآغاز یا میانه یا پایان مصرعها یا عبارتهاست اگر به دنبال هم گذارند شعری یا عبارتی درست میشود یا نام ممدوح یا معشوقی از آن حاصل می‌آید که البته بمجرد تبدیل یك لفظ تمام صنعت ضایع میشود و زایل. این صنعت در واقع یك تکلف بی‌حاصل بیش نیست اما درقدیم بسیار طالب داشته است و بسیار اوقات تلف کرده. حتی کسی کتابی نوشته است براساس این صنعت در سیرت پیغمبر و معصومین[۶] که از جداول آن علمها استخراج میشود بطریق توشیح . نظیر آن در اروپا هم وجود داشته حتی نزد قدمای یونان ورم و همچنین درقرون وسطی از آن صنعت که اکروستیك * میخوانده‌اند استفاده میکرده‌اند برای مقاصد دینی ــ استخراج نام مسیح. همچنین است صنعت جناس یا تجنیس که بقول مؤلف المعجم دلیل فصاحت است اما بشرط آنکه نه زیاد باشد نه متراکم[۷]. در نثر هم انواع تجنیس درکار بوده است و مخصوصاً در توقیعات. ازآنگونه است توقیعی که بروایت چهارمقاله خواجه میمندی نوشت درباب عریضهٔ لمغانیان که میخواستند

---

* Acrostic,

ازپرداخت خراج طفره بزنند : الخراج خراج دواله اداله. یاجناسی که اسکافی بکار برده است بصورت رمز درآنچه نوشت راجع به ماکان: و اما ماکان‌فصار کاسمه[۸]. نیز از انواع‌آرایشهای لفظی استآنچه علماء بدیع رد صدرورد عجز خوانند: رد الصدر الی المجزورد العجزالی الصدر که‌کلمه اول بیت را درآخر آن هم‌بیارند و یاکلمه‌آخر بیت قبل‌را در اول‌بیت بعد ذکر کنند. البته تبدیل هریك از این الفاظ صنعت را نامکن میکند. درین‌آرایش‌ها گاه افراط پیش میآید و صنعت موجبی میشود برای تبدیل شعر به یك سرگرمی‌لفظی‌یا چنانکه عبدالقاهر جرجانی میگوید بمثابه‌آن میشودکه عروس زیبا را درآرایش‌چنان غرق‌کنندکه ازگرانی و سنگینی پیرایه‌ها بجانش‌آسیب رسد[۹].

باری هم از اینگونه است صنعت تصحیف و مقلوب ــ که اولی عبارتست ازآوردن دو لفظ‌که ازآنها یکی تصحیف دیگری باشد و دومی‌آنست‌که‌کلمات یا حتی مصرع‌ها چنان باشندکه یکی را چون‌بازگونه خوانند دیگری از آن حاصل‌آید و همچنین است صنعت‌های مهمل دیگر مثل اشعار بی‌نقطه یا عاری از الف یا یك دوحرف معین‌دیگر و صنعت طرد العکس ــ که نام مناسب امثال آنها همان است‌که اروپائیها می‌گویند: بازی لفظی[۱۰]. در واقع بعضی‌از این بازیهای لفظی در اروپا هم متداول بوده است حتی نزد رومیها و یونانیها . از آنجمله است صنعت‌لیپوگرام ✲ که عبارتست از التزام حذف‌یك حرف ازحروف الفباء چنانکه پیندار ✲ شاعرقدیم یونانی قصیده‌یی‌دارد عاری از حرف سیگما. در بین آثارلوپه دو گاهم ✲ پنج داستان هست هر یك خالی از یك حرف از حروف‌مصوته. وقتی‌هم نمایشنامه‌هایی‌مشتمل برین‌نوع صنعت درفرانسه برصحنه میآورده‌اند. همچنین استآناگرام ✲ که تقریباً شباهت دارد به نوعی تصحیف مرکب و مضاعف. ادیبی‌انگلیسی که فهرستی‌از انواع‌اینگونه صنعت‌ها بدستداده استآنها را عبارت میداند از نوعی‌ظرافت و هوش دروغین[۱۱].

آرایشهای بدیعی‌تنها مربوط به‌لفظ نیست بعضی از آن‌ها نیز برمیگردد به معنی: صنایع معنوی. معنی‌شعر البته ممکن است منجرشود بتحریك عواطف

✲ Lipogram. ✲ Pindare

✲ Lope de Vega ✲ Anagrâm

یا تحریك خیال وگاه نیز راجع میشود به تعلیم و ارشاد. ازاینرو صنعت های معنوی نیز غالباً بیش وکم مشتمل بر یك یا تمام این اغراض خاص معنی‌هستند چنانکه فایدهٔ بعضی بیشتر عبارتست از تحریك عواطف. از آنجمله است صنعتی که تجاهل العارف میخوانند ودرواقع مشتمل است برنوعی تشبیه؛ بعضی دیگر نظر به برانگیختن خیال دارند مثل مبالغه و اغراق که در حقیقت بکمك آن صنعت‌هاست که شاعر میتواند بقول چهارمقاله معانی بزرگ را خرد جلوه‌دهدو معانی خرد را بزرگ[۱۲].

عدهٔ دیگراز صنایع معنوی فایده‌شان ریاضت عقلی است یا ارشاد وافاده. از آنگونه است صنعت تلمیح که مشتمل است برذکراخبار و ایام وصنعت‌ارسال المثل که عبارتست از آوردن امثال سایر. همچنین است آن صنعت که مطابقه خوانده‌میشود یا طباق‌ـیعنی آوردن‌چند امرمتضاددرکلام‌واین صنعت که‌یونانیها بلفظی مرادف با تضاد * میخوانند نزد دیمتریوس * ناپسند تلقی‌شده است‌بسبب اشتمالش برتصنع[۱۳]. صنایع معنوی ولفظی اختصاص به فارسی وعربی ندارد. به تفاوت در زبان‌های دیگرهم رایج است ـ هم درشعر وهم درنثر. بعلاوه‌بسیاری از آنها هست که فایده‌شان منحصر بیك امـر نیست فی‌المثل شاید هـم محرك خیال باشند هم متضمن افادهٔ عقلی. باری این صنعت‌ها غالباً ازعربی وارد ادب فارسی شده است و در واقع گویندگان فارسی آنرا ازشعر عربی اخذکرده‌اند و تقلید. درعربی هم بیشترشان از اوایل عباسیان معمول شد نزد شاعرانی‌چون بشار و مسلم بن‌ولید وعتابی و اعراب آنها را بدیع خواندند ـ ظاهرا بسبب آنکه رواج آنها در شعر قدما سابقه نداشت و تازه بود. البته قسمتی از این آرایشها اختصاص بشاعران عهد عباسی نداشت چنانکه عبدالله‌بن معتز ـ شاعر و خلیفه‌زاده‌ـ برای‌آنها از قرآن وحدیث و شعر قدیم شواهدیافت. با اینحال حتی درهمان اوقات دعاوی شعوبیه وجود این صنایع را در ادب عربی‌منسوب میداشت بتأثیر موالی: بشار و ابی‌نواس و مسلم که اصلشان ایرانی بود و ابو تمام کـه رومی پنداشته میشد و عتابی که هم با فرهنگ ایرانی پیوند داشت.

---

*Antitheton یا Antithesis *Demetrius

ابن‌معتز نیز در تالیف کتاب بدیع نظرش بیشتر برردشعوبیه بود ودعاوی آنها[۱۴] آیا میتوان احتمال دادکه این‌صنعت‌ها از یونانی وارد زبان و فرهنگ‌مسلمین شده‌باشد؟

بعضی از ادبا ، باین احتمال تمایل داشته‌اند[۱۵] البته عـده‌یی ازصنایع بدیع عرب را نزد یونانی های قدیم هم میتوان یافت با نام هایی مشابه‌که در کتب بلاغت قوم هست. از آنجمله است مطابقه‌که «آنتی تزیس»میخوانده‌اند و اعتراض‌که «پرانتزیس»مینامیده‌اند والتفات که«اپوسترف» نام داشت‌ورجوع که «متانویا» خوانده میشد . اما نه این شباهت ها دلیل بر آشنایی‌مسلمین است با ادب یونانی نه قرابت‌نسب یونانی‌که برای ابوتمام ادعاکرده‌اندبرای‌اثبات این دعوی‌کفایت میکند: ذکر مقداری ازاین صنایع در قرآنو درحدیث ودر ادب جاهلی هم نشانی است ازسابقهٔ آنها نزد اعراب: نهایت‌آنکه‌اشتغال باین صنایع بعنوان یك نشانه از ظهور تمایلات اشرافی باحتمال‌قوی تاحدی حاکی است از دورهٔ نفوذ موالی‌در ادب و فرهنگ عربی و اسلامی.

ظاهراً بهمین‌سبب‌هم‌هست‌که‌ابن معتزدر تألیف بدیع نسبت‌به‌نفوذاین‌موالی عکس‌العمل نشان میدهد ومیکوشد این صنایع را عربی نشان دهد و اسلامی.اما آنچه وی بعنوان صنایع بدیعی در شعر قـدیم وقرآن شواهد برایش بدست آورد و تعدادی از آنها راجمع کرد روی هـم رفته هفده گـونه بیش نبود درحالیکه تفنن‌شاعران وتفحص‌ادبا تدریجاً تعدادآنها را افزود. چنانکه‌عسکری در الصناعتین تعدادشان‌را به سی‌وشش رسانید و ابن رشیق قیروانی ـ درکتاب العمده این تعداد راباز‌هم افزونی داد ـ تقریباً بدوچندان. از سکاکی ببعدذوق بدیع جویی‌وبدیع‌سازی قدرت وغلبهٔ بیشتریافتو ساختن قصاید متکلف عربی‌و فارسی مشحون‌بصنایع گونه‌گون رایج شدکه‌غالباً در مدح پیغمبر بودومعروف به بدیعیات .

در ایـران نیز خیلی پیش ازعهـد سکاکی بصنعت و بدیع اهتمام شد . درست است‌که تعدادی ازکتب قدیم فارسی‌که راجع بوده است به عروض وقافیه

☆ Antithesis ☆ Parenthesis ☆ Apostrophe ☆ Metanoia

و بدیع از بین رفته است اما ازآنچه باقی است برواج بدیع در بین قدما بخوبی میتوان پی برد . دیوانهای موجود قدما وکتب تذکره شواهد زیادی از اشعار مصنوع قدما را عرضه میدارد.

ترجمان البلاغهٔ را دویانی هم‌که درقرن پنجم‌تألیف شد حاوی‌شواهدی بود از شعرای قدیمتر ـ قرن چهارم و سوم . حدائق السحر وطواط والمعجم شمس قیس هم ، مثل‌لباب الالباب عوفی مشحون شده است از شواهدصنعتهای بدیعی . چنانکه دیوانهای‌کسانی چون رشید وطواط وعبدالواسع جبلی وادیب صابر درحقیقت تخته مشق‌هایی‌کهنه است برای امتحاق آرایش های بدیع . همچنین است ذوالفقار شیروانی ودیگران.حتی بعضی‌گویندگان قرن‌نهم‌هجری هم صنایع بدیعی را میدانی میشناختند برای هنرنمایی خویش بطوریکه‌اشعار بسیاری ازآنهاچیزی‌نیست‌جز نمایشگاه صنایع متروك‌بدیعی. این صنایع بدیعی البته در شعر حکم‌آرایش دارد وزیور واگر بافراط و تکلف نکشد ممکن‌است مطلوب آید بعلاوه توجه بصنعت وآرایش تاحدی هم جزو لوازم شعرست از آنکه گرایش شعر مثل هرهنر دیگر بسوی زینت است و تجمل. درواقع‌همان غریزه‌یی‌که درانسان هنرراتبدیل‌میکند بنوعی امتیازـ امتیاز فردی‌واجتماعی‌ـ شعری راهم‌که درآن آرایشهای صنعتی باشد ازشعرعادی برتر جلوه می‌دهد. از اینروست‌که مخصوصاً در دربارهای سلاطین‌که غالباً نمایشگاه انواع تجمل بوده است، قصاید مدحی روز بازار داشته است خاصه قصایدی‌که مشتمل بوده است برطمطراق های لفظی و صنایع بدیعی . حتی غزلهایی‌که برای دربارها سروده میشده است مثل غالب غزلهای سلمان و حافظ اکثر صبغه صنعت دارند. این حس تجمل حتی شعر صوفیه راکه ظاهرش غالباً ساده است وبی‌تکلف‌لااقل ازلحاظ معنی‌به تکلف‌کشانیده است: تکلف درمعانی بلند زهد وتحقیق.چنانکه حرفهای سادهٔ صوفیه و عرفا تدریجاً دیگر برای خیلی ها دلکش و جالب‌نبوده است و چون طبایع آنها را ارضاء نمیکرده است طالب حرفهای غیر عادی میشده‌اند .

عبث نیست‌که برمثنوی با وجود اشتمالش برمعانی بلند عرفانی طعانه‌یی چند ـ چنانکه خود مولانا میگوید ـ ایراد میگرفته‌اند :کاین سخن پست‌است

یعنی مثنوی، قصه پیغمبرست و پیروی، نیست‌بحث وفحص‌اسرار بلند، که‌جهانند اولیازا نسوسمند[۱۵].

باری گرایش شعربتجمل از اسباب عمده‌شده است در رواج صنایع‌بدیعی و این نکته از موجبات اصلی بوده است درپیدایش‌اشعار متکلف . ازشعرمتکلف آنچه تنها مجموعه‌یی است ازصنایع‌بدیعی‌غالباً دیگر شعر نیست جدول‌سر گرمی است اما آنچه آنگونه نیست توفیق و قبول آن فقط موقوف است باینکه‌شاعر توانسته باشد رویت و ریاضت خود راکه‌درنظم‌آن بکارداشته است مخفی‌بدارد. درحقیقت وجود سنت‌های‌ادبی وحکومت ذوق های تهذیب یافته تدریجاً شاعران را واداشته است‌باصلاح و تهذیب شعرخویش ودد دنبال آنشعرا عادت کرده‌اند آنچه را در جوش وغلبهٔقریحه بخاطرشان میآید نپذیرند[۱۶] ویاباصلاح‌وتهذیب آن بپردازند و بدینگونه مثل بندگانی باشند برای شعر خویش : عبیدالشعر ـ وآن را دائم اصلاح کنند وخدمت.انوری که خود ازاینگونه شاعرانست‌یك‌جا درقطعه‌یی ـ که شایستهٔ هوراس * یابوالوست ـ بیان میکندکه چگونه برای ساختن یك قصیده تحمل زحمت میکرده و بقول خودصدبار بعقده درمیشده‌است تا از عهدهٔ یك سخن بدر میآمده[۱۷].بوالو * هم تأکید داردکه شاعر بایدشعر خودرا مکرر بخواند و اصلاح کند وتصریح‌میکندکه خود او هر گاه چهار کلمه مینویسد سه‌تاش راحك میکند[۱۸] و بدینگونه‌شعرخوب درنظر کسانی که‌باصطلاح بندگان شعرند ـ عبیدالشعر ـ آنگونه شعریست‌که بسالی گفته آید وپرداخته باشد . چنین شعری همچون آب صافی است، لطیف وزدوده اما تصفیه شده نه مثل آب چشمه که از درون‌سنگها میغلطد وباخاك‌وکف آمیخته میآید.شعریست که از سرچشمهٔ الهام و ازجوش وغلیان طبع گوینده دور افتاده است و ازصافی اصلاح و تهذیب گذشته است . با اینهمه آب یك جویبار ملایم‌که آرام درمیان چمن های پاك آفتاب خورده جریان دارد بمذاق بعضی خیلی مطبوع‌تراست‌از آب رودخانه‌یی کف‌آلود و طغیان کرده که باخشم و خروش ازمیان سنگها و صخره‌های وحشی عبور میکند و خنکی ولطافت‌کوهساران را با خوددارد.این تفاوت در ذوقهاست یادر ادراك ها؟

---

* Horace * Boileau

۸

درباب قافیه

در کلام موزون باید نخست بین شاعری و قافیه سنجی فرق گذاشت و بهرحال عشق به قافیه‌بندی را نباید با قریحهٔ شاعری اشتباه کرد[1] کلام‌موزون اگر در نفوس بی تاثیر باشد نه‌وزنش آنرا میتواند بـه درجهٔ شعر برساند نه قافیه‌اش. با اینهمه احساس و اندیشهٔ شاعر فلزی است که‌گویی درکورهٔ ابداع تفته شده است و فقط وزن و قافیه است که ایـن آهن را میتواند آب بدهد و تبدیل کند به فولاد ــ با قدرت و جلای فولادین. بهرحال در ادبیات بسیاری از اقوام عالم قافیه نیز مثل وزن اساس شعرست ــ یا یکی از اساسهایش. حتی شعر چینی هم قافیه دارد درصورتیکه شعر یونانی ــچنانکه خواجه‌نصیر هم در معیارالاشعار میگوید ــ بی‌قافیه‌بوده‌است.

دراین‌باره که‌قافیه‌ازکجا درقرون‌وسطی‌وارد دنیای‌عیسوی‌اروپاشداختلاف است با آنکه بعضی اشعار مقفی در ادبیات لاتین قرن پنجم میلادی آمده بود احتمال هست که‌فقط تحت تاثیر فرهنگ مسلمین بود که قافیه در ادب اروپای غربی شایع گشت[2].

درعربی وفارسی قافیه‌هم مثل وزن‌اساس شعر است و اهمیت آن‌اساسی. تعریف قافیه البته لازمه‌اش تعریف‌بیت است یعنی آنچه حداقل شعر محسوبست درعربی و فارسی. درواقع شعر فارسی هم قسمت عمدهٔ اوزانش را مدیون‌عربی

است هم نظم وترتیب قافیه‌را. چون در ایران‌باستانی نه‌شعر عروضی وجودداشته است و نه حتی طبقه‌یی مستقل بنام شاعر. بله نمونه‌هایی در دست هست از نوع حراره یا تصنیف ـ مثل سرود اهل بخارا یا سرود کودکان بلخ و جزآنها[۳] که قافیه هم در آنها هست اما همه‌ازمقوله شعر عامیانه است آن هم ازقرن‌اول اسلامی: درقرنهای بعد چیزهایی بنام فهلویات و دوبیتی یا دوبیت رایج بوده است که صورت‌های تکامل یافته‌شان عبارت شده است از دو بیتهای منسوب‌بنام باباطاهر،وظاهرا درهمان دوره‌هایی‌که‌گویند باباطاهر میزیسته‌است جمع‌آوری دوبیتی ورباعی‌هم درهمان حدودها رایج بوده‌است[۴] و شاید این بابا را بتوان بعنوان یك‌تن ازگویندگان بی‌نام سلسله‌فهلویات نام برد ـ یعنی یك شاعرتوده یا سرایندهٔ ترانه‌های فوکلوریك. بعدها فهلویات تحت تـاثیر اشعار عروضی تحول یافت‌و از آنها ترانه های محلی پدید آمد و واسونك‌ها. همچنین بعضی متل‌های موزون محلی هست‌که شاید نمونه‌هایی باشد از شعرهای عامیانه‌قدیم. امااینکه شعرو شاعری در ایران قدیم هم ـ همانگونه‌که نزد اعراب ویونانیها بوده‌است ـ رواجی داشته‌است جدا ازکار رامشگران بسیار بعید می‌نماید.البته درعهد خسرو از باربد ونکیسا در افسانه‌ها ذکری هست که لحن‌هایی‌داشته‌اند ظاهرا متضمن ستایش خسرو اما آنها را بنام خنیاگر میشناخته‌اند نه‌سراینده یعنی شاعر. وجود سخنان موزون در اوستا و بعضی قطعات پهلوی ـ از جمله یادگار زریران و آثار مانویان ـ هم اگرحاکی باشد از شعر نشان از سرود های دینی میدهد نه سرودهایی که ساخته باشند برای بیان عواطف انسانی ـ شعر بمعنی امروز. بهرحال قطع‌نظر از سرود هـای دینی شعری اگر وجود داشته است ازآن خنیاگران بـوده است نه از آن طبقه‌یی بنـام شاعر. بعضی سنت‌های ادبی هست حاکی از آنکه بهرام‌گور ـ پادشاه ساسانی ـ شعرمیگفته است. این‌روایت ظاهرا در تواریخ رسمی‌نبوده‌است وبنظر میآید که آنراعمدا از تواریخ رسمی حذف‌کرده باشند برای تنزیه مقام پادشاه: تنزیه از شاعری که‌کاری اهریمنی ودر خورخنیاگران و فرودستان بوده است. نمونه‌یی ازشعر او هم نقل کرده‌اند که صورت قدیمترش شباهت دارد به‌بعضی ترانه های قدیم فارسی[۵]، وبعضی خواسته‌اند اورا قدیمترین شاعر فارسی زبان بدانند. درواقع

بسبب نهایت اتصالی که شعر ازجهت معنی با مبالغه یعنی دروغ پیدا میکرده و هم بسبب رابطه‌ایکه از لحاظ وزن با موسیقی و کار خنیاگران داشته است ایرانیها مخصوصا طبقات‌عالی نسبت بآن اقبالی نداشته‌اند و ظاهرا بهمین‌سبب بوده است‌که بر طبق یك ماخذ مفقود ـ که صاحب‌المعجم ازآن نقل‌میکند ـ یك موبد آنزمان نامش آذربادبن‌زراتشتان بهرام را از شاعری منع کرده‌است وآنرا مناسب‌شان پادشاه ندانسته[۶]. این طرزفکر خیلی شباهت دارد باطرزفکر طبقه عالی در رم قدیم که شاعر را طفیلی* میخوانده‌اند و شاعری را کاری تلقی میکرده‌انـد مرادف بیکارگی[۷]. سر آنکه از ایران قبل‌از اسلام شعری نمانده است باید همین باشد حتی برحسب روایات عرب اعشی هم که بدرگاه خسرو رفته است کاراو ـ که شاعری بوده‌است ـ نزد شاهنشاه با غرابت‌تلقی شده و خودش تقریبا با تحقیر وبی‌اعتنایی. نظر انتقادیی هم که خسرو درباب یك بیت شعر او اظهار کـرده است حاکیست از ناآشنایی ذهن او با معانی شعری[۸]. باری‌اینکه درتاریخ ساسانیان که آنهمه اطلاعات مبسوط راجع به‌آن دوره از مآخذ عربی و سریانی و ارمنی و لاتین بدست میآید اشارتی بوجود شاعر نیست حاکی‌ازآنست که در آنزمان درایران‌شعرامری مستقل از موسیقی نبوده‌است اما اینکه بعضی هم احتمال داده‌اند حتی‌باربد الحان واغانی خویش را برنثرمبتنی‌کرده است ـ نه‌برنظم ـ ظاهرادرست نیست واز آنست که اوزان فهلویات‌رابا اوزان عروضی مقایسه‌کرده‌اندکه‌مخصوص‌عرب بوده است[۹]. باری چون بعد از اسلام ایرانیها شعر را با وزن و قافیه‌اش از اعراب تقلید کردند هم‌لفظ شعر را ازآنهااخذ نمودند هم‌مثل‌تازیان کمترین مقدارشعر راکه‌عبارت بود از دوپاره‌کلام موزون متساوی بیت خواندند یعنی‌خانه مویین وهریك از دوجزء آنرا هم مصراع یعنی‌لنگهٔ در. همچنین‌با آنکه فهلویات و ترانه‌های قدیم ایرانی‌چیزی شبیه قافیه‌داشتند پارسیان بعداز اسلام‌شکل موجود قافیه را از اعراب‌اخذکردند ـ همچنان باجزئیات آن. اکنون باید دید قافیه چیست؟

قافیه برحسب تعریف مشهورش قسمتی است ازآخرین‌کلمهٔ‌بیت: آخرین

---

*Grassatore

کلمهٔ نامکرر آن. چون آخرین کلمه شعر اگر همچنان مکرر شود جـزو قافیه نیست ردیف است و قافیه را درآخرین‌کلمه قبل ازآن باید جست. البته آخرین حرف‌کلمه نامکرر درشعر سنگ بنای قافیه است وآنرا روی‌میخوانند بعلاوه هم خود حرف باید بعنوان قافیه حفظ شود هم حرکت و سکون خود و طرفینش. فی‌المثل لفظ شکر با گهـر قافیه میشود و در هر دو روی عبارتست از رای ساکن باضافه فتحه حرف قبل از راء. در شعر معروف «توانا بودهر که دانا بوده دانا که درین مصرع با توانا در مصرع بعد قافیه شده است شامـل روی است ـ الفـ و بود هم که در هردو مصرع تکرار شده است عبارتست از ردیف. در موردتهای گونه‌گـون کلمه قافیه غیر از روی هـم چیزهایی دارد رعایت‌کردنی با نامهای جداگانه. ازجمله وقتی سور با دور قافیه میشود یـا کار با دار یا پیر با شیر در تمام آنها راء روی محسوبست اما آن الف و واو و یا هم که قبل از روی است جزو قافیه است‌که باید رعایت‌کرد. آنها را هم ردف میخوانندواینگونه‌قافیه رامردف خوانندکه بامردفـ‌باتشدیدـ‌یعنی آنچه ردیف‌دارد اشتباه نباید کرد. وقتی‌هم‌الفاظ دست بامست قافیه‌میشود یا زشت با کشت و سخت با رخت ، باز تا در همهشان روی است اما حرف ساکن ماقبل آنهم رعایت‌کردنی استـ: س، ش، خـ در اینجا، که قید خوانده میشود و گویند قافیه مقیدست. همچنین در قوافی حاصل و واصل یا کامل و شامل یـا مایل و حایل همه‌جا روی لام است اما الف را هم‌که در همه هست باید رعایت کردکه آن را تأسیس خوانند. بعلاوه حرف متحرك بین روی و تأسیس راکه اینجاص، م، وی استـ دخیل خوانند یاحایل. اما رعایت آن در قافیه ضروت ندارد وکسانی هم که رعایت‌کرده‌اند خود را بدشواری افکنده‌اند اعنات یا لزوم مالایلزم. البته این اعنات یك نوع هنرنمایی است‌که در اشعار مصنـوع جا دارد واز همین روست‌که‌گفته‌اند زیبا عبارتست از امر دشوار. بله درجایی که صحبت از هنرنمایی است درست، اما وقتی لزومیات ابوالعلاء معری مشتمل برین سختگیریها میشود باید گفت شاعر نابینای مرتاض پیشه این را هم مثل نوعی ریاضت برخود تحمیل میکرده است یا چون نوعی بازی‌که در نهانخانهٔ عزلت وی را سرگرم میداشته[۱۰]. این‌گونه شعر متکلف معری نشان می‌دهدکه

قافیه‌اندیشی مانع از بیان معانی فلسفی نیست. مع‌هذا یکشاعر عارف و صوفی که وجودش آکنده‌است از وجد و حال و جوش والتهاب نمیتواند در جذبات وغلبات خویش برای قافیه‌اندیشی معطل بماند[11]. باری حرفهایی‌که در دنبال روی میآید- یعنی روی بآنها پیوسته میشود- جزو قافیه است و رعایتشان‌واجب فی‌المثل وقتی خسته و رسته قافیه میشود غیر از تاء که روی است هاء نیز رعایتش لازم است وآنرا حرف وصل خوانند همچنین تا سه حرف دیگرآنچه به روی پیوندد رعایتش در قافیه لازم میآید و هریکشان هم نام خاصی دارد- خروج، مزید، و نایر. فی‌المثل چون دستشان با پستشان قافیه شود تاء روی است و شان هم جزو قافیه است که رعایتش ضرورت دارد. البته حرکات حروف ماقبل روی مثل حرف دخیل و حرف ماقبل قید- نیز در قافیه مدخلیت داردو غالباً رعایتشان کرده‌اند مع‌هذا لااقل حرکت ماقبل قید را گه‌گاه نیز مهم نشمرده‌اند و درآن مسامحه را جایز دانسته‌اند. لیکن مواردی هم هست که قافیه ـ آنگونه که شاعر سروده است ـ عیبی دارد. که آنرا نزد ذوقهایی‌که تهذیب ادبی دارند نامقبول میکند. ازآنجمله مهمتر از همه ایطاست و شایگان تفصیل جزئیات این مطالب در علم قافیه است ومؤلف المعجم درآن بابمطالعات دقیق کرده است که خواندنی است. با اینهمه آنچه ادباء ما در باب قافیه گفته‌اند غالباً حاصلش اینست که قافیه چیست و تا چه حد باید بآن مقید بود اما اینکه در شعر و پیدایش آن چه نقشی دارد و سر زیبایی یا ضرورتش از کجاست در سخنان آنها هیچ مطرح نیست. در صورتیکه تحقیق این نکته ـ لااقل امروز ـ اهمیتش بیشتر است و قبل از هربحث واقعاً باید دید قافیه ازجهت زیبایی و جمال چه خاصیتی دارد؟... آزمایش برای شعر بی‌قافیه در ایران بی‌سابقه نیست. بموجب روایت خواجه نصیر، یک‌تن از قدما بنام خشویی‌کتابی داشته مرسوم به یوبه‌نامه و محتوی اشعار بی‌قافیه. بدرستی نمیتوان دانست یوبه‌نامه- با این نام- چه‌کتابی بوده است و آیا خشویی آنگونه اشعار را از گفتهٔ دیگران آورده است یا خودش سروده. خود او ظاهراً حکیم بوده است و شاید غرضش بیان این حرف حکما هم بوده‌است که در شعر قافیه و وزن مهم نیست مهم خیال‌انگیزیست. اما در اروپا بحث و گفتگو راجع بفایده وضرورت

قافیه خیلی بیشتر شده است و اهل نظر مکرر برآن اعتراض کرده‌اند. ازجمله لاموت* نویسنده و نقاد فرانسوی قافیه را کاری میدانست مکانیك و مضحك بعلاوه شگفت داشت از مسخرگی کار کسانیکه فنی اختراع کرده‌اند تا عمداً خود را در وضعی دچار کنند که نتوانند آنچه را میخواهند بدرستی بیان کنند در واقع کسانیکه قافیه‌پردازی را کاری میدانند زائد و لاطائل میگویند شاعر باید آزاد باشد تا هرچه میخواهد بگوید و هرجوری میخواهد زبانش را در خدمت قریحه‌اش بکار اندازد نه اینکه بندهٔ قافیه شود و برای رعایت آن مجبور باشد فقط چیزی را بگوید که قافیه اجازه میدهد. مع‌هذا ولتر* با آن آزاد اندیشی حیرت‌انگیزش که هر بندی را میگسلد نسبت به قافیه و قید آن حالتی دارد آمیخته با تسلیم و قبول. در رد لاموت میگوید تمام اقوام عالم جز یونانیها و رومیهای قدیم قافیه‌بندی کرده‌اند و هنوز میکنند. وی با آنکه گاه غبطه میخورد برانگلیسی‌ها ـ که هم شعر بی‌قافیه دارند ـ تصدیق میکند که این یوغ را نمیتوان از گردن شعر فرانسوی برداشت. میگوید ایتالیائی‌ها و انگلیسیها میتوانند از قافیه صرفنظر کنند زیرا در شعرشان هزارگونه آزادی هست که در شعرفرانسوی وجود ندارد. بعلاوه این تکرار و تراجع اصوات واحد درآخر شعر بقدری برای انسان طبیعی است که در نزد اقوام وحشی نیز همچنان مثل مردم رم و پاریس و لندن و مادرید قافیه‌بندی رایج است و شایع[۱۲]. با اینهمه ولتر نیز مثل بوالو است و میگوید قافیه بنده‌ای بیش نیست و کاری ندارد جز اطاعت[۱۳] یعنی که نباید معنی فدای قافیه شود. باری در ضرورت و خاصیت قافیه جای حرفها هست که تفصیلش مجالی دیگر میخواهد. امازوی هم‌رفته میتوان گفت در قافیه چند خاصیت هست: اول آنکه با تکرار و تراجع اصوات آخر کلمه، حالتی بکلام میبخشد که در حقیقت موسیقی وزنش را تکمیل میکند و بدینگونه قدرت وتأثیر صنعت اعجاب‌انگیز شاعر را میافزاید از آنکه گویی خواننده وقتی می‌بیند شاعردرآن تنگنای وزن‌خویش‌را بتکرار قسمتی‌ازآخرین کلمه هم مقید میدارد بحیرت میافتد و اعجاب. از آنکه در چنین دشوارجای‌ـ

* La Motte * Voltaire

وزن ــ شاعر در تنگنای قافیه هم میافتد که از بزرگترین مضایق است درسخن. البته گذشته از مراعات وزن که خود موجب گرفتاریهاست رعایت قافیه هم گه گاه شاعر را وامیدارد بارتکاب بعضی مسامحات لفظی. چیزی که شعرا آن را جوازات شعری میخوانند و در حقیقت عبارتست از ضرورات. مثل اینکه کلمه مشدد را مخفف کنند یا ممدود را مقصور و ازاین قبیل. بله؛ در تنگنای قافیه خورشید خــر شود، و همین است آن مورد کــه گفتــه‌اند یجوز للشاعر مالا یجوز لغیره.

البته درین یجوزولایجوز اگر افراط شود کار شاعر ممکن است بجایی بکشد که حالش مصداق لطیفــه‌ای باشد که عبید زاکانی گفته است راجع بــه شعر[14].

در هرحال ضرورت از لوازم دشواریهای قافیه است وکسانی که خربزهٔ قافیه را چشیده‌اند پای لرز ضرورتش هم نشسته‌اند. خاصیت دیگر قافیه آنست که نظم و ترتیبی بشعر میدهد و اجزاء آنرا متناسب میکند. ضبط و ربط آنها را آسان مینماید وزن و آهنگ را هم تقویت میکند وگویی بقول بعضی فایدهٔ آن سروسامان دادن است بشعر. واین البته درصورتی است که قافیه بی‌تکلف باشد یا لااقل مهارت گوینده و تسلطش برالفاظ این تصور را بخواننده القاء تواندکرد. از اینجاست که در وصف قافیه گفته‌اند باید مثل مهمانی باشد کــه انتظارش را میکشند ــ نه آنکه چیزی باشد ناتراش و مزاحم[15]. ارتباط قافیه‌با معنی هم‌قابل‌توجه است و مهم. شوتسه * یك تن از شاگردان‌کانت دررساله‌ای که راجع به قافیه نوشته است ــ بزبان آلمانی ــ سبب زیبائی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه میگیرد ــ یعنی که بی‌این تعدد وحدت شعر چیزی نیست جز یکجور یکنواختی تحمل‌ناپذیر[16]. بعلاوه باهمیت آن در مساعدت بحافظه نیز توجه کرده‌اند و بعقیدهٔ بعضی قافیه در شعر همان نقشی را داردکه کلید یا تونالیته * دارد درکمپوزیسیون موسیقی و از اینجاست اهمیت قافیه در شعر که آنرا مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند.

---

* Schutze   * Tonalité

یك نکتهٔ مهم دیگر درباب قافیه هست که باید اینجا مطرح کرد: آیا در قافیه حفظ صورتها و قالبهای سنتی ضرورتی است ابدی و تغییرناپذیر؟ البته که نه. درست است که توالی قافیه‌ها و تکرار منظم آنها درفاصله‌های حساب‌شده تا حدی تخیل‌انگیزست اما عادت و انس نیز درافزودن وکاستن این تاثیر نقشی مهم دارد. شکستن این قالبها و طرح نوی درقالب‌افکندن بی‌شك این‌اثر را خواهد داشت که قافیه درست در جایی ظاهر شود که آنرا انتظار ندارندداما بهرحال باز جای جای می‌آید و تکرار و توالی هم دارد– هرچند نه با نظم وترتیب سنتی.

این وضع برای کسانیکه انس بسنت آنها را تا حدی راحت‌طلب وبی‌تحرك کرده است بی‌شك هیجان انگیزتر خواهد بود تا شکل سنتی قافیه و اینجاست که قالب‌شکنی مطلوب میشود یا دست‌کم مقبول. البته آنجا که قاعدهٔ تساوی طولی مصرعها بشکند و عروض خلیل اعتبار خود را از دست دهدتوالی قافیه‌ها هم بشکلی که در قالبهای سنتی هست ضرورتی پیدا نمی‌کند و این قالب شکنی ــ وقتی یك ضرورت روحی شاعر آن را ایجاب کند ــ در خور ایراد و ملامت نیست. حتی وقتی شاعر چنان مقهور هیجانات روحی خویش باشد که وزن و قافیه را هم برای بیان معنی زائد بیابد یا دست و پای‌گیر، میتواند از آنها صرفنظر کند و در عین حال شاعرهم باقی بماند. اما بی این ضرورت از مجرد قالب‌شکستن چه حاصل؟...

درست است که وزن و قافیه را میتوان فدا کرد اما فدای شعر: فدای سخنی موزون و خیال‌انگیز که در نفوس انسانی تأثیر میتواندداشت. چنین سخنی وقتی در خاطر شاعر بجوش آید برخلاف میل او از زبانش میتراود و او خواه‌آن را در قالب وزن و قافیه بریزد یا نه چاره‌ای ندارد جز آن که بدان مجالی بدهد برای سرریزشدن. درصورتیکه شور و هیجانی در کار نباشد وزن و قافیه چه چیزی را سدکرده است تا لازم باشد شاعر آنها را بشکند و از پیش بردارد؟ فرق است بین شعر راستین که مثل سیل طغیان گر می‌جوشد و هر سد و بندی را در سر راه خویش از

بین می‌برد تا کبود آبی اندک که در بستر سنگها یا در بستری ناشناخته آرام فرو میغلطد و سرانجام درون شنها و ریگ‌های تفتهٔ بین راه طعمهٔ خاک تشنه می‌شود.

۹

وزن و عروض

در شعر اگر بتوان از قافیه صرف‌نظر کرد ظاهراً از وزن نمیتوان. وزن که عبارتست از وجود نوعی نظم در اصوات کلام بسبب تأثیر خیال انگیزی که دارد حتی نزد منطقی‌ها هم جزوماهیت شعرست. بعلاوه چون شکل‌وقالبی معین به کلام میبخشد تناسبی درآن بـوجود میآوردکه موجب التذاذست. مخصوصاً که شاید وجود این‌قالب تاحدی نیز کمك باشد جهت‌فهم‌وضبط معنی. با این‌همه بعضی ادباوزن را هم‌مثل قافیه مانعی تلقی‌کرده‌اند در راه ایرادمعنی وحتی‌آن‌را یادگار عهد بربریت قدیم شمرده‌اند ـ مثل بردگی و جنك‌تن‌بتن[1]. البته شعر بی‌وزن قابل تصور هست اما آن را فقط در ردیف ترجمهٔ شعر میتوان محسوب داشت ـ شعر منثور آن هم البته شعرتمام نیست زیرا بهرحال وزن ـ وتاحدی قافیه‌هم ـ سهمی دار در خیال‌انگیزی شعر. از این‌روست که فکرشعر ناموزون درشکل شعرآزاد تعدیل شده است. یعنی‌شعری‌که درآن وزن هست اماآن‌وزن نه یکنواخت و یکسان است و نه محدود بسنن و قیود رسمی‌ادب. فی‌المثل در طی‌یك قطعه، شاعرمیتواند از وزن‌های مختلف استفاده‌کند ـ برحسب احتیاج خود. درهرحال حتی‌در شعرآزاد هم وزن هست ـ لااقل نوعی‌وزن.

اما شعر فارسی ـ در ادب کلاسیك ـ عبارتست از کلام موزون مقفی باضافهٔ شروط ومختصاتیکه پیش ازاین مکرراز‌آن‌هاصحبت‌کرده‌ام. چنین کلامی

وزنش هم شرطها دارد و خصوصیات که آنجمله را عروض خوانده‌اند ـ عروض فارسی. این عروض فارسی را ایرانیها درقرن‌سوم‌وچهارم‌ساخته‌اندو ازروی‌عروض عرب، اما با بعضی کاستها و افزودها. یعنی کاست‌وافزودهایی که آنرا با مقتضیات زبان‌دری‌منطبق‌تواندکرد. این انطباق‌ازآنجا ممکن‌شدکه بعد ازاسلام‌شعرعربی نمونه والگویی شد برای شاعران فارسی‌زبان. چون ظاهراً الگوی دیگری‌از سابق‌نداشتندبهمان شیوهٔ اعراب شعر گفتند ـ کلام موزون مقفی و در قالب‌قصیده و تغزل و جزآنها. بعلاوه چون البته نوعی شعرعامیانه داشتند ـ فهلویات و متل‌ها ـ ازآنهاهم‌استفاده‌کردند و شعرفارسی‌اوزان خود را بازیافت ـ پیدایش عروض‌فارسی. چون صحبت از شعر فارسی‌شد ـ در دورهٔ قبل‌از اسلام ـ مناسب هست چندکلمه در این باب به تفصیل‌تر گفته شود. البته درباب وجود شعر در ایران قدیم باید تمایلات تعصب‌آلود را کنار گذاشت.

باآنکه در وجود کلام موزون ـ در ادوار بسیار قدیم ـ ظاهراً جای‌شك نیست اینکه در عبارتهای‌نخست بعضی‌کتیبه‌های فرس باستان نمونهٔ ادعیهٔ منظوم کهن را بتوان یافت ادعائی است که اثباتش خالی‌از دشواری نیست، گاثه‌های اوستاهم اگرچه وزن داشته‌است اما ظاهراً درآنها توجه به تعداد هجاها ـ یعنی مقطعات ـ نمیشده است. در زبان‌پهلوی هم وجودکلام موزون‌را محقق شمرده‌اند همچنین در ادعیه وآثارمانویه نمونه‌هایی یافته‌اند لیکن تحقیق در نکات‌راجع بساختمان شعردر پهلوی هنوز به نتیجه‌یی‌رضایت‌بخش و قانع‌کننده منتهی‌نشده است[۲] با اینهمه در بعضی‌آثار پهلوی‌کلام موزون هست‌که ـ اگر نکات راجع بساختمان اوزان‌آنها بدست آیـد ـ می‌بایـد از حیث قواعد و نظم و وزن‌حد میانه‌یی‌باشد بین اوزان اوستائی و فارسی‌عامیانه. البته این‌هم در صورتیست‌که زبان‌پهلوی و اوستائی‌را بتوان درطول دری قرار داد درحالیکه دلایل برخلاف آن است.

درهرحال‌اشعار عامیانهٔ دری بعضی‌نمونه‌های قدیم‌دارد که در مطاوی کتب آمده است از آنجمله است فهلویات‌المعجم‌که نمونه‌های قدیم‌آنها را بـزحمت میتوان با اوزان عروضی‌کاملا تطبیق‌کرد[۳]. از اینجاست‌که روی هم رفته فکر

وجود بعضی اوزان ـ اوزان خاص فارسی ـ پیش از اقتباس عروض عربی قوت میگیرد. از بین بحور کثیرالاستعمال در شعر عربی ـ مثل طویل، کامل، وافر، بسیط، سریع، ومتقارب ـ فقط بحر اخیرست که درفارسی استعمال فراوان دارد. در حالیکه رایج‌ترین اوزان در فارسی هزج و رمل و خفیف است که در مقایسه با بحور مذکور استعمالشان درعربی کمتراست. بعلاوه وزن رباعی کاملا ایرانی است و حتی بموجب حکایتی که در المعجم ذکـر شده است[۴] مأخوذ از زبان عوام استو اطفال. وقتی وزن فهلویات که در کتاب شمس قیس[۵] آمده است پیشرو بحر هزج بنظر میآید آیا نمیتوان پنداشت اوزانی شبیه باوزان عروض ـ و بهرحال تاحدی قابل انطباق باآنها ـ در شعر عامیانه ایران وجود داشته است؟ درست است که از ادب رسمی عهد ساسانی وجود شعر بصورت مستقل از موسیقی برنمیآید اما وجود شعرعامیانه را درآن دوره انکار نمیتوان کـرد ـ بااینهمه قرائن و اشارات که درآب باب هست[۶]. درهرحال عدم رواج فن شاعری درآن ادوار ـ که فعلا امری است محقق ـ بهیچوجه دلیل برعدم وجود کلام موزون نیست. چون فهلویات ـ و حتی ظاهراً چامه‌هایی که الگوی کار مسعودی مروزی بوده است است در شاهنامهٔ مفقودش ـ سابقه‌شان اوزان اشعار عامیانه بوده است : اوزان اشعار عامیانه که در ادب رسمی ساسانی ـ فرهنگ نجبا و درباریان ـ اهمیتی نداشته است. باری با وجود سابقهٔ بعضی اوزان، عروض فارسی ـ و نه البته تمام اوزان شعرفارسی ـ را از عربی گرفته‌اند. بعضی اوزان فارسی را منطبق کرده‌اند با عروض عرب و بعضی چیزها از این راه باوزان فارسی افزوده شده است. اما عروض عربی خودش هم اصل و منشاء روشنی ندارد. در تعریف آن گویند شناخت اصولی است که بدان وزن درست را از نادرست توان شناخت. درصورتیکه واقعاً تاکسی وزن شعررا ـ لااقل بطور مبهم ـ درك نکرده باشدآنرا با میزان عروضی نمیتواند منطبق کند و از این روست که عروض برای کسانیکه ذوق ادراك و وزن را دارند مورد حاجت نیست و در واقع مدتها قبل از پیدایش عروض اعراب شعر گفته‌اند بی‌آنکه خود را برای آموختن عروض معطل کرده باشند. حتی میگویند ابوالعتاهیه شعری سرود کسی گفتش درین نظـم از قاعدهٔ عروض خارج شده‌یی. جواب داد من از عروض جلوترم. این ابوالعتاهیه معاصر بود با

خلیل بن احمد ـ که واضع عروض خوانده‌شده است ـ و گویند چند سالی‌هم‌بعد از او مرد. بهرحال خیلی‌پیش از تدوین عروض شعرای عرب شعر میگفته‌اند به تقلید پیشینیان خویش و از روی ملکه و ذوق بی‌آنکه جهت شناخت درست‌و نادرست اوزان به عروض یعنی تعلیم و کتاب‌آن محتاج شده باشند. با اینهمه در مورد کسانیکه از روی‌ذوق وطبع اوزان را درك نمیکنند عروض‌البته راهنماست اما نه راهنمایی دقیق. وجه تسمیهٔ عروض هم ـ باین‌نام ـ بدرستی معلوم نیست و این نکته درباب بعضی علم‌های دیگرهم صادق است. چنانکه منشاء اصطلاح نحوهم برای دستور زبان عربی‌خالی از ابهام نیست و اینکه بعضی‌در بیان‌سبب تسمیهٔ آن نقل‌کرده‌اند علی‌بن‌ابیطالب یا شاگردش ابوالاسود دوئلی در دنبال تقریر اصول آن گفته باشد انحِهذاالمنهج یا انحوه در ایـن مورد وجه تسمیهٔ مقبولی بنظر نمیآید[۷] همچنین درباب علم‌کلام‌اقوالی‌که راجع بوجه تسمیه‌اش هست‌مشکوك استو گفتهٔ کسانی‌هم‌که خواسته‌اند آنرا با لفظ یونانی‌لوگوس * یادیالك‌تیك * مربوط بدانند اطمینان بخش‌نیست[۸]. راجع به تسمیه عروض‌یك قول‌آنست‌که شعراز جهت‌وزن بآن عرضه میشود و از این‌روست‌که‌آنرا عروض خوانده‌اند یعنی معروض‌علیه. قول دیگرآنست‌که این‌علم نخست درمکه به‌جود آمد بوسیله خلیل‌بن احمد ـ و مکهٔ را عروض هم میخوانده‌اند. این هردوقول البته مشکوك است و نچسب و ساختگی. شاید هم‌قول درست‌ترآنست‌که گفته‌اند عروض شعریعنی جزء آخر اولین مصرع‌بمنزلهٔ ستون خیمه است وآنرا بهمین جهت‌عروض خوانده‌اند ـ چوبی‌که خیمه بدان استوارست. در واقع با ملاحظهٔ قدرت و استقامت این‌ستونست‌که بیت ـ بیت شعرـ درست میشود. اینجا نکته‌یی هست‌درخور تأمل: بیشترالفاظی‌که در عروض‌و قافیه اصطلاح شده‌است ازهمین مشابهت‌که بین بیت شعر هست با لوازم زندگی بدوی ـ خیمه و شترـ درست شده است مثل‌وتد، سبب، فاصله، قافیه ، روی و جزآنها... بله ظاهرآنست‌که شعرعربی‌اول در بین بدویها پدیدآمده است و اهل حضرکه بعدآنـرا اقتباس کرده‌اند رموز شعر را همچنان با اسمهای‌آن‌از بدویها باید گرفته باشند. حتی

---

* Diâlektik   * Logos

عروض بمعنی ماده شتر سرکش نیز استعمال شده است و ـ در یك بیت عربی شعر تشبیه شده است باین ماده شتر سرکش که گویی شاعر آنرا رام میکند[۹] آیا همین خود وجه دیگری نیست در بیان سبب تسمیهٔ عروض؟ بعضی این احتمال را داده‌اند[۱۰] اما مطلب بهرحال مبهم است ومحتاج بحث‌وتحقیق. باری عروض عربی ـ بنابرمشهور ـ اختراع خلیل‌بن‌احمدفراهیدی‌است: یك‌لغوی از اعراب بصره،وآنهم بطریقی مبهم. میگویند وی خود تمام قواعدعروض‌راکشف کردو تدوین. مطابق روایات وی در عبور از بازار مسگران ـ بهنگام شنیدن صدای چکشی که‌آنها برطشت میزدند ـ بفکراختراع عروض خویش افتاد.آیا وی در بصره ـ مرکزفعالیت و نشاط تجارسندی و ایرانی‌و عرب ـ در تدوین عروض خویش از قواعد وزن چنانکه نزد اقوام دیگر بـوده است اطلاع نیافته است ؟ ابوریحان بیرونی ظاهراً تأثـر وی را از قواعد وزن هندوان بعید نمیداند اما قرائنی که ازمنقولات او در تأیید این دعوی‌برمیآید برای اثبات این مدعاکافی نیست[۱۱]، معهذا قبول‌آنکه یك علم ـ یایك‌صناعت علمی ـ را یك تن به‌تنهایی کشف و وضع کند و دیگران هم‌آنـرا تقریباً چنانکه وی‌آورده است بپذیرند مشکل‌است ، و با رسم و سنت مخالف . آیاکثرت و وفورالفاظ راجع بحیات بدوی در عروض وقافیهٔ عرب‌وکثرت رواج شعردرنزد بدویهای جاهلی‌نمیتواند این نکته را بخاطر بنشاندکه عروض درآغاز حال صنعتی‌بوده است اسرارآمیز ومخفی ـ مخصوص بدوی‌ها و ازقبیل علم‌قیافه ، زجر، و انواء ،که بعدهابعضی از اهل حضررموزآنرا از بدویها اخذکرده باشند، و تدوین؟ بنظرمن اگرهم در این‌باب تصریحی‌درمتون سابق نشده باشد باز این فرض از هراحتمال دیگر قویتراست و مقبولتر.

از همین‌روست‌که قدامه ـ درمقدمهٔ نقدالشعر خـویش راجع بعروض و همچنین قافیه ـ میگوید که چون اصول‌آنها بی‌آموختن در طبع مـردم هست بآموختنشان حاجت‌نیست خاصه‌که شواهد شعرخوب‌همه مربوط است بشعرائی که پیش از تدوین عروض شعرگفته‌اند. و این نکته‌نشان میدهد‌که عروض ـ و همچنین قافیه ـ در طبایع هست و حاجت به تعلیم ندارد[۱۲]. چنانکه جاحظ هم باآنکه بفواید عروض توجه داشته است یکجا درباب‌آن گفته است که‌آن علمی

است مولد و ادبی است مستبرد مذهبی مقروض و کلامی مجهول که عقل را با مستفعل وفعول خویش برنجه‌یاندازد ـ بی‌فایده و بی‌محصول[۱۲]. با اینهمه‌فایدهٔ عروض را در امتحان اوزان ـ و تمیز درست و نادرست‌آن ـ نمیتوان‌انکار کرد طریقه این امتحان هم عبارتست از تقطیع یعنی عرضه کردن ابیات شعروسنجش آنها ازحیث ترتیب‌حروف وحرکات. بامیزانهایشان . این میزانهاعبارتست از تعدادی‌اجزاء افاعیل که‌ترکیب‌وتوالی‌آنهااوزان‌مختلف را میسازد ـ بحور. این بحورهم‌عبارتندازاجناس‌وزن‌بدانگونه که درشعرمتداولست. پس‌بحورعربی‌اجناس گونه گون‌وزن‌است درشعرعربی وبحور فارسی اجناس وزن است درشعرفارسی. البته بحوری هست مخصوص عربی وبحوری هم هست خاص فارسی بحور دیگر نیزغالباًمشترکست فیمابین. درعربی شانزده بحر هست بنام های طویل،مدید، بسیط ، وافر،کامل ، هزج ، رجز، رمل، منسرح ، خفیف ، مضارع، مقتضب، سریع ، مجتث ، ومتقارب که‌عروضیان عرب ـ آنها را مستقل یافته‌اند واصلی. هربحری نیزـ ازآنجمله ـ چند صورت دارد، یعنی باجزئی اختلاف. از این صورتهای مختلف که در هربحر هست آنرا که میتوان اختلافات دیگر را از آن مشتق کرد عروضیان اصلی میخوانندوآنرا مقابل میکنند با اجزائی که‌آنها نیز اجزاء اصلی بشمار میآیند ـ یعنی سالم . بعد هرنوع تغییر یا انحراف که درشکل اصلی یك بحر ـ بی‌آنکه آنرا بکلی‌از وزنش خارج سازدـ روی دهد آنرا صورت فرعی میخوانند. چنان‌که اجزاء این وزن‌راهم مثل خودش‌فرعی میخوانند، وهمچنین مزاحف‌یامعلول . برای تشخیص این‌اوزان فرعی‌عروضیان عرب شانزده بحر اصلی را در پنج دایره قرار داده‌اند : ـ مختلفه ، موتلفه ، مجتلبه ،مشتبهه ، متفقه، و باین طریق دراجزاء آنهاآنچه را بین همه‌مشترك بوده است استخراج کرده‌اند باین شرح : فاعلن ، فعولن ، مفاعیل ، فاعلاتن مستفعلن ـ متفاعلن ، و مفعولات که آنها را اجزاء یا افاعیل اصلی خوانند و آنچه را مطابق با این اجزاء نیست و جز بابعضی تغییرات‌ـ حذف ، زیادت، یا تبدیل‌وضع حرکت ـبآنهاتبدیل نمیشوداجزاء فرعی . درتوجیه این‌تغییرات گویند اجزاء اوزان ـ که افاعیل‌خوانده‌میشود ـدر واقع ازاجزاءکوچکتری درست شده است که آنها را ارکان میخوانند و عبارتند از صورتهای گونه‌گون

ازترکیب متحرکات وسواکن . این ارکان را عروضیان بنام سبب و وتد وفاصله میخوانند و برایشان هم اقسام قائلند . تغییرات واقـع در افاعیل اصلی را هم عبارت میدانند از حذف و زیادت یـا تحریك و اسکانی که در این ارکان روی دهد.

البته این تغییرات ممکن است در انتهای دومصرع ـ که بترتیب‌عروض و ضرب خوانده میشوند ـ درآید دراین صورت‌آنها را علت خوانند .ممکن هم هست‌که درحشو بیت واقع شود یعنی درفاصله بین ابتدا و انتهای دومصراع. دراینصورت زحاف نام دارد . زحافات و علل در افاعیل‌مختلف نامهای‌مختلف دارند و بدینگونه تعداد اوزان محدود به شانزده نمیماند چندین برابر بیشتر میشود با اسم ها والقاب گونه‌گون وپیچیده . اینجاست مشکل عمدهٔ عروض که عبارتست از شناخت‌نام‌زحافات و بحور مختلف وحفظ آنها . یك راه‌عمده و شناخته شده دراین باب حفظ‌کردن منظومه‌هایی بوده است مشتمل بر قواعد و اصول علم عروض‌ازآنجمله است ارجوزهٔ عروض‌که ابن عبدربه آورده‌است[۱۴] درکتاب خویش . درعروض فارسی قطعات کوتاه ساخته‌اند شامل تقطیعات هر هربحر باذکر نام بحرو زحاف آن . مشهورترین نمونهٔ این کار هـم اوایل قطعات نصاب است ـ نصاب الصبیان فراهی ـ وهمچنین مجموعه‌یی ازاینگونه قطعات هست‌منسوب‌به وطوط یاادیب صابر[۱۵] که حفظ آنها برای احاطه برنام بحور متداول خالی از فایده نیست.

باری‌وجود این‌زحافات وعلل‌از اسباب‌عمده‌استدر دشواری‌دستگاه‌عروض عربی وچون همان دستگاه را بعدها ایرانیان نیز با بعضی تغییرات‌پذیرفته‌اند عروض فارسی بوجود آمده است ـ با دشواریهایش . نکته اینجاست کـه در عربی زحافات هربحر غالباً با شکل سالم آن نیز جمع میشود و بدینگونه در طی یك‌قصیده‌که در بحری سرودمیشود وقوع زحافات مختلف آن‌بحر‌مجازست وبی اشکال . نهایت‌آنکه مهارت میخواهد وذوق درست واز اینجاست‌که‌ادبای عرب گفته‌اند زحاف مثل رخصت است در دین‌که جز فقیه اقدام بدان‌نمیتواند کرد[۱۶] بله در عربی شاعر اختیارش بیشترست وحتی جـوازاتش وسیعتر یعنی خیلی ساده‌تر از شاعر فارسی زبان میتواند بقاعدهٔ ضرورت ممدودی رامقصور

کند یا مقصوری را ممدود، کلمه مشدد را مخفف کند یا حرف متحرک را ساکن. از همین روست که خلیل بن احمد گفته است الشعراء امراء الکلام ـ وجائز لهم مالا یجوز لغیرهم[۱۷]. درست است که شاعر فارسی زبان هم ازاین جوازات ـ مثل هرشاعر دیگر ـ استفاده میکند اما آن آزادی راکه شاعر عرب در آوردن زحافات دارد وی ندارد. چون درزبان وی زحاف وعلت هر بحر درواقع وزنی تازه بوجود می‌آورد ووقتی بنای کار شعر خویش را بریکی از مزاحفات نهاد نمیتواند در آن شعر مزاحف دیگری ازهمان بحر را بکار برد ـ جز بندرت و در موارد محدود. این نکته ازقدیم مورد توجه عروضیان فارسی شده است و بهمین سبب در شمارهٔ بحور ودوایر، عروض فارسی ازعربی جدا شده است و چنانکه مقتضی است اوزان و بحوری پدید آمده است خاص فارسی. تفصیل این مطالب فرصتی جداگانه میخواهدکه اینجا نیست اما گفتنی است که نقصهای عروض ـ متریك عربی ـ مخصوصاً وقتی بیشتر محسوس میشودکه آنراباوزن شعر فارسی منطبق کنند: باوزن شعر زبانی که از لحاظ ساختمان باعربی و مقتضیاتش تفاوت بسیار دارد و مطالعاتیکه دکتر پرویز خانلری کرده است[۱۸] این نکته را تاحد زیادی نشان میدهد. در هرحال بر عروض خلیل بن احمد ایرادها وارد است و از همه بیشتر پیچیدگی سیستم آنست. سعی در برگردان تمام افاعیل عروضی به هشت جزء اصلی و تفریع و استخراج تمام افاعیل دیگر ازآنها مشکل عمده استدراین سیستم. این قضیه بحور را تقسیم میکندبه‌اصلی و فرعی وماجرای دوائر را پیش میآورد که تمام اینها موجبی میگردد برای مزید پیچیدگی بحور وزحافات. البته بسیاری ازبحور راهم میتوان‌از ترکیب افاعیل دیگر ـ غیراز آنچه خلیل بن احمد کرده است ـ درست کرد چنانکه بعضی قدما هم خود باین نکته توجه داشته‌اند و این معنی نشان میدهدکه نقل بحور و تطبیق و تقطیعاتشان باجزاء و افاعیل خلیل نه ضروریست و نه تغییر ناپذیر. از اینجاست که برای بعضی از اهل نظر این فکر پیش آمده است که شاید بتوان تمام افاعیل اصلی و فرعی رابتعدادی کمتر برگرداند تاضبط وحفظ اوزان آسانتر دستدهد و ساده‌تر. این کار ناممکن نیست و تجربه هایی هم ـ درشرق وغرب ـ دراین باب کرده‌اند. چنانکه دکتر مهدی حمیدی دررساله‌یی

بنام عروض حمیدی آنهمه را بر گردانیده است به متفاعلتن که درعروض خلیل نیست[۱۹]. اما این کارهم‌مشکل زحافات را حل نمیکند وقسمتی ازاشکال‌همچنان باقی میماند، مسئله دیگر دربحث‌راجع به عروض تحقیق است درباب‌منشأآن. ساختمان اوزان ومختصات شعرعرب حاکی ازآن است که عروض مربوط به‌یك قوم بدوی است وخاص‌بادیه. مارتین هارتمان * دانشمندآلمان که‌در اوزان‌شعر عرب‌مطالعاتی داردوزن را تقلیدی میداند از ایقاع سیرشتر واکثراوزان را از رجز مشتق‌میداند،وهزج. گوستاوهولشر * محقق‌دیگرمنشاء رجزراسجع‌میداند وسایر اوزان را مشتق از رجز[۲۰]. هرچند این‌اقوال‌هنوز فرضیه‌هایی‌بیش‌نیست اما از مجموع مطالعات برمیآیدکه منشاء اصلی عروض عربی‌حیات عرب‌است: حیات بدوی که شعر عرب‌تصویر آنست و اصطلاحات عروض هم آکنده است‌از لغات مربوط بآن . تکاچ * دانشمند اطریشی هم که‌پنداشته است‌این‌دامی‌های صحرا ، اوزان شعر خویش را ازیونانی اخـذکرده‌اند ـ مع‌الواسطه نصارای آرامی ـ نظریه‌اش را هیچ دلیل قاطعی تأیید نمیکند وحتی نزد اروپایی هاهم امروز چندان طرفدار ندارد[۲۱]. آخرین مسأله‌یی که درباب وزن وعروض‌هست نکته‌ایست که مخصوصاً امروزاهمیتی بیشتردارد و قطعی‌تر : آیا مفهوم‌وزن‌فقط از توالی مصرعهای مساوی حاصل میشود یاآنکه از اجزاء وزن هم ـ که‌عبارت باشد از مصرع های همجنس‌اما نامساوی ـ می‌توان اینصورت را بوجودآورد؛ این است مسأله‌یی که چیزی بنام شعر نو را بوجود آورده است ونزد ادبای ما هنوز جوابی ندارد جز طعن و انکار . البته اگر وزن عبارتست ازنوعی‌نظم که در اصوات کلام باشد تساوی طولی مصرعها درآن ضرورت ندارد چنانکه شکل مستزاد هم بیك تعبیر نوعی آزمایش بوده است ازباهم آوردن مصرعهایی که بایدیگر مساوی نیست[۲۲]. دراینصورت‌سخن‌میتواند موزن باشدبی‌آنکه‌اجزاء آن ازحیث طول مساوی باشد . در حقیقت تقید بیك وزن معین ـ درسراسر یك منظومه ـ شاعر را ناچار میداردکه درسراسر شعربرای‌احوال‌واحساسات

* M. Hartmann
* G. Hoelscher
* Tkatsch

گونه‌گون که ناچار اوزان متفاوت را طلب میکنند جز همان یك‌وزنی‌را که‌بنای منظومه بر آنست بکار نبرد و فی‌المثل تمـام ماجراهای غم و شادی ، مرگ و ولادت ، جنگ وصلح‌قهرمان‌حکایت را همه بیك وزن بسراید. این البته‌اقتضای سنت هست‌اما‌اقتضای‌طبیعت‌نیست وبی‌شك‌همین‌نکته ازاسباب عمده‌است‌دراحساس ضرورت برای ترك اوزان متداول عروضی. بعلاوه مواردی هست‌که شاعر در وزنی‌که انتخاب‌کرده است حرفش تمام شده است لیکن برای حفظ و رعایت وزن ناچارست دست بزند به‌حشو ـ یعنی باپنبه خرده‌های شبکلاه غیبی خویش تمام رخنه‌ها وسوراخ و سنبه های « بیت» خود را انباشته‌کند. اجتناب از این دشواریهاست‌که امروز شاعر را وامیدارد تا وزن شکسته بکار برد ـ وزنی‌که درآن چیزی‌که هیچ‌اهمیت ندارد عبارتست ازتساوی مصرع‌ها . بااین‌کارشاعر درواقع از اسارت وزن و سنت بیرون میآید وآن آزادی راکه‌لازمهٔ شاعریست بدست میآورد . این آزادی بـاو اجازه میدهد وزن عروضی وسنتی را بشکند آهنگ کلام را درتساوی طولی‌مصرعها محـدود نشمرد بمناسبت معنی وزن را کوتاه وبلندکند درهرقسمت شعر وزن را موافق با حالات و احساسات مندرج درکلام انتخاب‌کند وزن را درمجموع مصرعهای‌کوتاه وبلند متوالی بجوید یا مصرعهارا درکوتاهی و بلندی که دارند طوری ترتیب دهد کـه مجموع شعر آهنگی درست‌کند بیش وکم ازنوع‌بحرطویل یا چیزی همانند آن.

درهرحال باید شاعرآن آزادی را داشته باشد که بیهوده برای مساوی کردن مصرع‌ها آنهارا با الفاظ وعباراتیکه درواقع حشوست ـ و تقریباً‌همیشه قبیح ـ پرنکند واین‌سنت‌شکنی‌البته همانطورکه بشاعرآزادی میدهد،مسئولیتش راهم ـ دربرابر توقع خواننده ـ میافزاید. ازجمله ، خواننده دلش میخواهد چنین شعری نه سکته داشته‌باشد نه حشو . مگرنه سبب وجود این وزن‌شکسته تاحدی گریز و اجتناب بوده است ازهمین حشو وسکته ؟ البته سنت شکنی را برهیچ آفریننده نمیتوان عیب‌گرفت اما عیب واقعی ـ بلکه ننگ واقعی‌ـاست که یك مدعی‌هم باغوغا وشغب سنت شکنی‌کندوهم آنچه بنام شعر عرضمیکند هذیانی باشد بی‌معنی وفاقد لطف وذوق شاعرانه . بله در شاعری آنچه اهمیت دارد این است‌که‌گوینده دردی واقعی داشته باشدوپیامی‌که‌شعرش بیان‌آن‌باشد.

وقتی شاعر نه‌هیجانی دارد و نه‌اندیشه‌یی سخنش راشعر نمیتوان خواند-خواه باوزن وقافیه باشد خواه بی‌قافیه و بی‌وزن،

شرط اول برای شاعر وجود شور والهام شاعرانه است - وجود نفحه‌یی نامرئی ومرموزکه تار دلش را بارتعاش آورد ونوا . اما البته‌کار بههمین‌جا تمام نمیشود باید شاعر تمام‌وجود خود را درشعر بریزد. لفظ را روشنی‌وتراش دهد وزن را بافکر هم‌کوك‌کندوآنچه رادرذهن‌دارد بکمك لفظ ووزن‌بدیگران منتقل‌کند- تلقین . تا شاعر صدبار درطی این کار درپیچ وخم رنج و مرارت نیفتد از عهدهٔ یك بیت هم برنمیآید. تاخود را دربست‌تسلیم‌پروردگارشعر نکند نمیتواند شایسته عنوان شاعر باشد.

تابعه[۲۳]- که‌بقول شاعران عرب‌الهام بخش شاعران است -برخلاف‌آنچه از نام وی برمیآید دروجود شاعر متبوع نمیخواهد تابع میخواهد و تابع‌کامل. آنجاکه یك طوفان در درون شاعر نمیجوشد آنچه میگوید شعر واقعی‌نیست . تاحدی نظیرآن چیزیست کـه افلاطون میگوید : زادهٔ بیخودیست[۲۴]. بعلاوه پروردگار شعر از شاعر میخواهدکه تمام هستی خود را وقف خدمت اوکند . وقتی از یك خانم که درشعر قریحهٔ عالی داشت وحتی قطعه‌ئی بنام دریا او را بلندآوازه‌کرده بود[۲۵]- پرسیدندکه چرا دیگر جزبنـدرت شعر نمیگوید ؟.. جواب جالبی دادکه اینجا درخور یادآوری است: گفت نمی‌توانم تمام وجودم را وقف شعرکنم و تا این کاررا هم نکنم نمیتوانم شعر بگویم . نمیدانم کجـا خواندم‌که‌یك‌شاعر جوان مجموعه‌یی از اشعار خود را نزدیك استادپیرفرستاد و از وی درخواست‌کرد تا در باب این اشعار نظرش را بی رودربایستی بیان نماید تا اگر این شعر ها پسندیده نیست وی ازشاعری بکلی صرف نظرکند . استاد مجموعه را نخوانده پس فرستادکه اگر میتوانی از شاعری صـرف نظر کنی واگرهیچ ضرورتی نیست که‌ترا بشرگفتن وادارد شاعر نیستی وبهترست ازطبع و نشرشعرخویش‌بگذری. فقط کسی که‌می‌تواند ازشعر وشاعری‌صرف‌نظر کند، قادر خواهدبودکه شاعری را یك کار اختیاری تلقی‌کند وترك‌کردنی . برای چنین‌کسی ممکن است‌که مثل‌فانتازیو ☼ از اشخاص‌تآترالفرددوموسه ☼

☼ Fantasio. ☼ Alfred De Musset.

بالودگی بگوید: یك شعر کوتاه ازیك منظومهٔ طولانی بیشتر می‌ارزد ، ویك جام می حتی ازیك شعر کوتاه ارزشش بیشترست [۲۶]. بلـه کسی این حرف را می‌تواند بگوید که شاعری برایش یك ضرورت نیست، ویك اجبار. درهرحال آنکس که در شعر حرفی برای گفتن ندارد نباید گنـاه خود را بگردن وزن و قافیه بیندازد باید شاعری را که برای او یك حاجت روحی نیست ترك کند و کنار برود. آیا این صمیمانه‌تر وحتی شاعرانه‌تر نیست؟

۱۰

قالب و هدف

از ائتلاف وزن و قافیه چیزی که عاید شعر میشود عبارتست از قالب ـ قالبهای شعر ـ و از اینجاست اقسام گونه‌گون شعر. در شعر فارسی قالبها نیز البته ـ مثل وزن و قافیه ـ از تأثیر شعر عربی خالی نیست اما میراث گذشته ـ فهلویات و ادب عامیانهٔ قدیم ایران ـ هم بی‌شك در ایجاد آنها نقشی داشته است، و نقشی مهم. در هر حال آنچه این قالبها را شکل میدهد بیشتر قافیه است و گاه وزن نیز. مواردی هست که مصرع‌ها در هر بیت بایکدیگر قافیه دارند نهایت آنکه قافیه در ابیات متوالی یکسان نمیماند و در هر بیت عوض میشود. این را مثنوی میگویند به هر وزن که باشد و بهر اندازه.در موارد دیگر طی ابیات متوالی قافیه فقط در مصرع دوم رعایت میشود ـ یعنی بدنبال یکدیگر . این قالب را قطعه میگویند و ممکن است از دوبیت باشد تا بیشتر ـ هرچه باشد. همین قالب اگر در بیت اولش ـ که معمولا مطلع خوانند ـ هردو مصرع مقفی باشد دیگر قطعه خوانده نمیشود بلکه آنرا اگر تعداد ابیاتش از پنج تاسیزده باشد ـ بندرت بیشتر ـ غزل میخوانند ورنه قصیده. قطعات دوبیتی اگر بروزن لا حول ولا قوة الا بالله آید رباعی است وگرنه دوبیت. شرط این هردو آنست که قافیه در سه مصراع آنها ـ اول و دوم و چهارم ـ رعایت شود. بدینگونه رباعی قالبی است که در آن گذشته از عامل

قافیه عامل‌وزن نیزاهمیت‌دارد همچنین‌است دوبیتی‌که درآن نیزغالباً وزن رایج همانست که در فهلویات هست: فهلویات و دوبیتی‌های باباطاهر . قالبهایی‌که ترجیع‌بند و ترکیب‌بند خوانده میشود عبارتست از غزلهایی بیش‌کم مسلسل که یك‌برگردان یا یك بیت مستقل مقفی آنها را بهم میپیوندد. چنانکه مسمط هم ترکیبی است از همین قالبها با این تفاوت که در انواع مسمط چند مصراع متوالی قافیهٔ واحد دارند اما آخرین مصراع هربند قافیه‌اش مساوی میشود با آخرین مصراع بند دیگر . بعلاوه در فارسی نوعی شعر هم هست که مستزاد میخوانند ــ یعنی رباعی یا غزلی که یك جزو مستقل از همان وزن بطور جداگانه باهر مصراعش همراه باشد بارعایت قافیه و این نیز از مواردیست که قالب ازائتلاف وزن و قافیه درست میشودنه از قافیهٔ تنها. دیوانهای شعراپرست از انواع‌این قالب‌هــا چنانکه از قدما اشعار فرخی، معزی، و خاقانی، بیشتر قصیده است و گه‌گاه ترکیب‌بند. انواع مسمط تاحدی صنعت منوچهری است و معزی. مثنوی از همه قالبها بیشترست و رایج‌تر. از شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسب‌نامهٔ اسدی و خمسهٔ نظامی گرفته‌تا مثنویات عطار، وسنائی ومولوی. در رباعی شهرت خیام با وجود قلت تعداد رباعی‌های واقعی او بسیارست و دوبیتی‌هابیشترمنسوب شده‌است به‌باباطاهر. چنانکه ازمتأخرین‌هم‌اقبال‌لاهوری از قالب دوبیتی استفاده بسیار میکند. سیاوش کسرائی شاعر معاصر هم در شکل دوبیتی پلی ساخته‌است بین زبان و فکر عامیانهٔ رایج در فهلویات بافکر وبیان شعرامروز، و قسمتی از سنگه و شبنم او چنین پلی است. درقطعه هرچندانوری شهرت دارد اما غلبه با ابن‌یمین است که دیوانش بیشتر از این جنس است. غزل هم‌در فارسی نام سعدی، عراقی، مولوی وحافظ را بیاد میآورد که‌کلامشان اوج شعرفارسی‌است. چنانکه درترکیب وترجیع هم‌نام جمال‌الدین عبدالرزاق، عراقی، خاقانی، سعدی،و هاتف درخور ذکرست. شکل مستزادکه ظاهراً از نوعی شعر عامیانه عربی اقتباس شده است گذشته از خواجو[1] بیشتر در بین متأخرین ــ از یغما تابهار ــ مورد توجه بوده است آن‌هم برای مراثی مذهبی و اشعار سیاسی ــ و به‌ندرت حتی برای غزل و عرفان. باری درین قالبها شعر بصورتهای گونه‌گون عرضه میشود: خطاب، وصف، روایت، مکالمه، ومناظره‌

صورت هایی که در نثر نیز هست اما با تفاوتهایی . خطاب شاعر البته باغراض خطیب محدود نیست . گذشته ازممـدوح ، معشوق و عامه یا شخص نامعین نیز طرف خطاب او می گردد . کائنات بیروح هم احیاناً در نظر اوجان میگیرد و مخاطبواقع میشود . اینکهمخاطب شاعر کیست درفهم شعر اهمیت دارد ازآنکه فرق است بین اینکه مخاطب یك کس باشد یاهمه کس ویاکسی باشد ـ نامعین و بی تفاوت . همچنین ممکن هست که مخاطب همـان گوینده باشد یعنی خطاب بنفس شود یاآنکه مخـاطب شیئی باشد ـ از کائنات بیروح . نمونهٔ اینگونـه خطابهایشاعرانه راکه سرمشق والایش قرآن کریم بشمار می‌آید ـ در مثنویها و غزلیاتفارسی بسیارمیتوان دید. چنانکه درکلاممتأخرین دماوندیهٔ بهار وجسم سیاه مومیائی ازپروین اعتصامی از اینگونه است ـ: خطابی که حدنمیشناسد وهمه چیز ازمرگ وزندگی وجانداروبیجان هدف او واقع تواند شد . درانواع این خطابها شرطهاست که رعایت کردنشان لازم استخاصه شرط مطابقت با مقتضای حال که آنرا اساس بلاغت شمرده‌اند.

وصف و روایت ساده‌ترین صورتست در تقلید ، تقلید شاعرانه . دروصف شاعران قدیم به جزئیات مناظر توجه داشته‌اند بااینمه دقت در وصف، نزدآنها کمیابست . درشعر فرخی‌ومعزی بهار و خزانی که وصف میشود غالباً یکنواخت است وبی تعین. منوچهری وخاقانی هم اگر چند تاحدی‌در وصف، رنگ‌محلی را ظاهر میکنند تصویری که از وصف آنها حاصل میشود مثل پرده‌ایست که از پشت مه و غبار غروب بنظر میآید . شعر امروز البته در وصف ازشعر قدمـا پیشرفته‌تر است‌اما در اینکار تحت‌تأثیر نثرست ـ نثر اروپایی . درنقل وروایت هم توجه‌بهجزئیات هست. با اینهمه کثرت مجازات ومخصوصاً اطناب دروصف جزئیات ـ حکایت را مبهم میکند وتناسب و ارتباط اجزاء را ضعیف. مکالمهـ یعنی گفت و شنودبین‌الاثنین ـ درغالب مواردمخصوص قصه‌هاست: قصه‌های‌رزمی وبزمی . نکته‌یی که‌درین مورد خالی از اهمیت نیست آنست که آنچه هریك‌از طرفین می گویدباید مطابق باشد باطبع وسرشت خاص او ـ نه فقط ازحیث‌فکر و معنی بلکه هم ازجهت لفظ و بیان . چنانکه درشبیه خوانیها ونمایشنامه‌های منظوم ـ که درفارسی بسیار نادرست ـ درین باب قواعد درکارست ودقایق . اما

مواردی هم هست که مکالمه درشکل تغزل ظاهر میشود یعنی گفت و شنود با معشوق. از جمله دربعضی قصاید فرخی و عنصری و معزی تشبیب قصیده صورت مکالمه دارد ، و در غزل حافظ و کمال خجندی و دیگران هم مکالمات هست و گاه در تمام غزل. مناظره هم تا حدی در حکم مکالمه است ــ مکالمه در بیان تفاوتها و مزیتهای دوچیز. قدیمیترین نمونه‌هایش هم در شعر موجود فارسی عبارتست از مناظرات شب وروز و آب وآتش و جزآنها. بعدها مناظره درشعر کسانی چون سنائی، نظامی، سعدی و دیگران جهت معانی عرفانی و اخلاقی استخدام شده است و پروین اعتصامی دربن کار ذوق و علاقه‌یی خاص داشته است چنانکه دیوان او پرست از انواع مناظرات : ــ بین مور و شبنم، گل وگیاه، ماش و عدس و جزآنها. این است صورتهای عمده دربیان‌که شعرا بکار برده‌اند اما این صورتها البته اختصاص بشعر ندارد در نثر هم بکارست و علاوه براینها مقامات و مکاتبات هم هست که بیشتر در نثر استعمال میشود و در شعر نیست جز بندرت . از اینها گذشته در حکایت منظوم که شکل تمثیلی آن همیشه وسیله مناسبی تلقی شده است برای تعلیم، شعر فارسی بهانه‌یی یافته است جهت لطیفه پردازی : قصهٔ کوتاه. این قصه‌های منظوم کوتاه که ادبیات اخلاقی و صوفیانهٔ ما از آن سرشار است از طریق تمثیل تعلیم میکند خاصه برای کسانیکه تمثیل باذهنشان مناسبترست تا استدلال. یك نوع ازین گونه حکایات همانست که فابل می‌خوانند ــ افسانهٔ تمثیلی که قهرمان آن یك حیوان‌است: گاو، روباه، وجزآنها[۲]، درنزدمولوی، درنزدعطار ونظامی، ودر نزد پروین نمونه‌های‌خوب‌ازین حکایات آموزنده هستو این میراث لقمان حکیم که در اروپا بانام لافونتن * ، فلوریان * ، و کریلوف * باوج‌کمال رسیده است در شعر فارسی صبغه‌یی دارد عرفانی. درحکایات منظوم غالباً نه حرکت هست نه انتریگ. آنچه هست فکراست و لطیفه‌یی که انسان‌را وامیدارد به تفکر و عبرت. این نوع قصه در شعر بسیاری از شاعران هست ــ ازسنائی و نظامی تا مولوی و عطار. اما سادگی و زودباوری کودکانه‌یی که دربیان

☆La Fontaine ☆Florian ☆Krilov

عطار هست باین نکته‌های او چاشنی دیگر میبخشد . لطیفهٔ او در واقع خنده‌یی است سطحی که ازلب تجاوز می‌کند و قلب راهم بایك موج خفیف میلرزاند. ازجمله یك جا قصهٔ پهلوانی هست که بسیار دلاوران را برزمین زده‌است وقتی یك موی سفید درسر خویش میبیند آنرا میکند بر کف دست میگیرد و خروش برمی‌آورد که این همه دلاوران را برزمین زدم این موی اکنون مرا بزمین خواهدزد[۳]. نکته در مرگ است و پیری که همه را برزمین میزند. جای دیگر دیوانه‌یی است که سوار چوب شده و بـاشـادی و خنده‌یی تمام میتازد. می‌پرسند، چنین تند ازچه‌میتازی ؟ جواب می‌دهد که می‌خواهم تادرمیدان عالم چنان سواری کرده‌باشم تا اگر مرا پیاده کنند حسرت نبرم[۴] . حکایتی است کوتاه که در بیان گولی‌ها و خیالبافیهای انسان بگمان من از تمام کتاب دن‌کیشوت گویاترست .

در کلام کدام شاعر بزرگ فارسی زبان هست‌که از این نوع حکایات منظوم کوتاه نتوان یافت ؟ درین‌کار انوری و ابن یمین قالب قطعه را بکار میگیرند عطار و سنائی و مولوی قالب مثنوی را. عراقی در بیـان آنکه معنی آدمیت عشق است ـ حرفی‌که از افلاطون تا فروید حکماء بصدزبان‌آنرا بیان‌کرده‌اند ـ حکایتی منظوم دارد کوتاه و پرمعنی که هم ظاهراً از عطار گرفته است و مشهور ست . میگوید: واعظی بر منبر از عشق سخن میگفت مردی روستائی درآمد که خر خویش گم کرده‌ام واعظ از مجلسیان پرسید که آیا در میان شما کسی هست که هرگز عاشق نشده باشد؟ یك تن برخاست که من هرگز عاشق نبوده‌ام واعظ روی به روستائی کرد که اینك‌خر،افسار بیار و ببر[۵]. در بیان آنکه کمال آدمیت در عاشقی است ازاین بهترکلام موزون مؤثر نمیتوان گفت .این است یك نوع شعر تعلیمی که قوت تأثیر آن از هیچ شعر دیگر کمتر نیست وبا شورانگیزی‌که در اینگونه‌کلام هست که میتواند شعر تعلیمی را از قلمرو شعرخارج بداند؟ درهرحال شعرصورتها دارد و قالبها‌که بکمك همانها در نفوس تأثیر میکند وتصرف. همچنین بکمك این‌قالبها و صورتهاست که شعر خوشایند واقع میشود یا آموزنده‌و از طریق این خوش‌آیندی یاتعلیم است‌که نیز مقاصد و اغراض خود را عرضه میدارد و در نفوس تدبیر و تصرف

میکند.

بااینهمه هنوز این بحث درمیان‌هست که آیا شعر فایده وغایتی هم‌داردیا نه؟.. این یك مسأله است که دربارهٔ همهٔ هنرهاست و خیلی هم کهنه است.اگر شعر هدف وغایتی‌برونی ـمثلااخلاقی یادینی یااجتماعی ـ داشته باشدمسئولیت و تکلیف هم خواهد داشت: تکلیف ومسؤلیت اخلاقی ، دینی یا اجتماعی. در درواقع توقع قبول این نوع مسئولیت و تکلیف است که شعرا را نـزد بعضی صاحبنظران متهم کرده‌است به بیقیدیها و بی‌بندوباریها. اعتراضات‌زهاد وارباب دیانت و اخلاق برشعر ازهمین جا ناشی است چنانکه بیشتر انتقاداتی‌هم که‌در سخنان احمد کسروی نسبت بحافظ و سعدی وخیام وسایـر شاعران هست از همین سرچشمه آب میخورد[۶]. در بین قـدماء مسلمین هم خشکه مقدس هایی بوده‌اند که‌گفتن وشنیدن شعررا بدعت میشمرده‌اند و امثال عبدالقاهر وحصری وابن عبدبه‌وراغب برای قانع‌کردن آنها بجایز بودن شعر وشاعری باحادیث متوسل میشده‌اندو اخبار[۷]. چنانکه دراروپا هم‌کسانی ازاهل‌کلیسا شعرراغذای شیطان میشمرده‌اند و ازآن اجتناب میکرده‌اند ـ پاس عفت واخلاق را. همین طرز فکر نسبت بسایر انواع هنرنیز هست وتولستوی از کسانیست که ـ مثل افلاطون ـ در تصفیه و تهذیب هنر اصرار دارند و تأکید[۸]. نزد بعضی حکماء حتی هنر اخلاق جوی هم درقیاس با خوداخلاق اهمیت ندارد ، چنانکه‌گویی آندست‌که میتواند خاری را ازپای درمانده‌یی برآورد وقتی خودرا به قلم یا قلم مو بند میکند بآن‌درمانده ستم‌کرده است. درصورتیکه جماعتی هم‌هرگونه فکر مسئولیت وهدف را ازشعر و ازهنر نفی میکنند وبرای شعر و هنر هدفی درونی قائلند یعنی هنر برای هنر. چنانکه ادکارپو این فکر راکه شعر وهنر هدفش تزکیه و ارشاد باشد نوعی رفض وارتداد میخواند ودربیان آنکه هدف شعر، برونی نیست بەتأکید میگوید: غایت‌نهائی انسان نیل بسعادت استوتعلیم فقط راه سعادت را نشان میدهد آنچه ما را بسعادت نایل میکند فقط‌هنرست و بدینگونه شعر وسیلهٔ نیل بکمال نیست خودکمال است و اینجاست که‌بازاهمیت شعر در اصلاح و تزکیهٔ نفوس ظاهرمیشود ازآنکه بقول بعضی طبع عالم‌تمام‌بر شرست واگر خیری درآن هست آن را باید پدیدآوردهٔ شعر وهنر دانسـ ودر

بیان همین نکته است که یك شاعر انگلیسی میگوید زندگی است که هنر را تقلید میکند نه اینکه هنر زندگی را[۹]. درست برخلاف آنچه اخلاق گرایان گفته‌اند. برحسب این قول شعر وهنر مسئول وجود خیرهاست نه مسئول شرور.

البته هردوقول مبالغه‌آمیزست وشاعرانه ودرواقع جدال بین اصحاب دو مکتب، قدیم است و پرماجری. افلاطون حکیم که برای هنر قائل بهدف برونی بوده است شعررا ازجمهوری خویش طرد میکند بسبب بدآموزیهایی که درآن هست. بعلاوه درنظر وی شعر کاری پست بوده است و مبتذل ازآنکه وی زندگی انسان و تمام عالم طبیعت راعبارت میداند ازتقلید مثل وچون کار شعر تقلید از طبیعت وزندگی است آنرا عبارت میشمرد ازتقلیـد تقلید. چنانکه حتی شاعر که مثلا یك تخت راتصویر و تقلید میکند، ازنجار ـ که تخت را بتقلید ازمثل آن ساخته است ـ کارش یك درجه پائین‌ترست و بنابرین شعر و شاعری کاریست دون مقام حکیم[۱۰]. بعلاوه افلاطون آنرا بسبب تأثیر سوئی که درتربیت واخلاق دارد محکوم میدارد درصورتیکه ارسطو آنرا بچشم یك واقعیت موجود میبیند: بدش را بدوخوبش راخوب ـ یعنی برخلاف افلاطون وآنچنانکه رسم اوست در فلسفه‌اش. باری نظریهٔ معروف هنر برای هنر که مخصوصاً در اروپای قرن نوزدهم طرفداران بسیار یافت درواقع عکس‌العملی است درمقابل توقعات ارباب مذهب وحکومت. این نظریه درحقیقت میخواهد هنر وشعر را تبدیل کند بامری که فایدهٔ آن عبارت باشد ازبیفایده بودن. درحالی که ارباب دیانت وحکومت درمورد شعر وهنر غالباً تمایل به نظریه افلاطون دارند، درنزد افراد گرایش بیشتر به نظریه هنر برای هنرست[۱۱]. ناصرخسرو که شعر وهنر را وسیله‌یی تلقی میکرده است برای بیان حکمت وموعظه درین مورد طرز فکرش شباهت دارد به افلاطون. وی هرچند سخن را از حیث علو وعظمت بر هرچیز دیگر این جهانی ترجیح میدهد وآنرا سبب شفای انسان ازدرد فرومایگی و موجب نیل بسعادت ابدی میشمارد تأکید میکند که موهبت سخن را بانسان برای هجو و دروغ نداده‌اند و نه برای لهو وغزل[۱۲]. بله مذاهب ودولتها سرفهشان درینست که شعر و هنررا استخدام کنند برای اغراض خویش اما شاعر وهنرمند گه‌گاه در استغنای طبع خود دنبال آزادی میگردد ورهایی از مسئولیت. در هرصورت

حتی وقتی که شعر وهنر درخدمت جامعه واخلاق بکار میرود باید در درجهٔاول بقول بلینسکی* هنر باشد وسپس تعبیری شود از روح یا جامعهٔ یك عصر[۱۳].
بدینگونه شعر حتی وقتی‌هم‌گماشتهٔ حکومت استچیزی ازآزادی طبیعی‌خویش همراه دارد و این دوگانگی لازمهٔ طبیعت اوست. حقیقت این است‌که در شعرو تمام هنر ها باید دوجنبهٔ جوهری را ازهم‌جداکرد: جنبهٔ فاعلی‌وجنبهٔانفعالی. در واقع شعر و هنر ممکن است جنبهٔ فاعلی داشته باشد و آن وقتی است کـه هنرمند آنرا ازروی عمد و شعور بوجود آورده باشد و بقصد نیـل باغراض و و مقاصدی خاص ـ ازخوشایندی یـا تعلیم. همچنین ممکن است جنبهٔ انفعالی داشته باشد وآن درصورتی است‌که سازنده آنرا ازروی بیخودی ابداع کرده باشد ولاعن شعور. درین نوع اخیر جستجوی غایت وهدف البته بیهوده‌است زیرا سازندهٔآن ضمیر ناخودآگاه‌است واثرهم درحقیقت تعبیری است‌ازهمان.
در توصیف همین نوع شعرست که میتوان تمثیل معروف افلاطون را راجع به حلقه‌های آهن ربایی بکاربرد ـ آنگونه‌که حکیم یونانی در رسالهٔ ایون‌وصف میکند[۱۴]. اما جائیکه شعر جنبهٔ فاعلی‌دارد ناچار مسبوق است به‌هدف وغرض. و درین حال تا حدی شباهت دارد به خطابه. چنانکه هم مثل آن نظر دارد به‌تصرف‌و تدبیر در نفوس. باآنکه فرق است بین هدف‌شعر و هدف شاعرآنجا که شعر جنبهٔ فاعلی ندارد و اراده و شعور شاعر را درابداع آن دخالت نیست صحبت ازهدف وغایت نابجاست. اما درهرحال توجه به دوگانگی جوهر شعر ممکن‌است‌کدرین‌باب هم‌قول‌افلاطون وتولستوی را بادعوی‌کسانی‌چون‌پو* ، و بودلر* ، و تئوفیل گوتیه* آشتی دهد. یعنی شعری هست که غایت وهدف دارد و شعری‌نیزهست‌که ازهدف و مسئولیت گریزان‌استوجایش دربرج‌عاج[۱۵].
با اینهمه حتی شعری هم‌که ازهر مسئولیت وهدف میگریزد و میخواهد باشاعر خویش درون برج عاج پناه‌گیرد شعری نیست‌که یکسره از تأثیر جامعه و از نفوذعوامل و اسباب انسانی برکنار باشد. شعر مجرد ـ هنرمحض ـ کهشورو

---

* Belinsky
* Baudelaire
* E. Poe
* Th. Gautier

شوق بعضی نقادان را هم برانگیخته است[۱۶] یك تصور انتزاعی است که در عالم واقع هرگز بوجود نیامده‌است. فقط ذهن‌اولین انسان ــ آدم از بهشت‌رانده ــ است‌که ممکن بود چنین شعری بسازد. اذهان دیگر هیچیك از قیدجامعه ــ از قید انسانیت ــ خالی نیست و بدینگونه حتی درشعر بی هدف هم منتقد میتواند دنبال هدف بگردد.

اگر کار شعر تأثیر در نفوس است اثری را کــه اشعار تعلیمی، دینی، اخلاقی، و اجتماعی، در اذهان مستعد دارد انکار نمیتوان‌کرد. همین نکته‌است که سر پیدایش اینگونه اشعاررا بیان میکند. درواقع‌حکماء ازخیلی قدیم‌متوجه بوده‌اند بتعلیم شعر وتأثیرآن ــ در اخلاق و تربیت عامه. شعر دینی ــ حتی در شکل غنائی‌آن که‌ادعیه‌است ومناجات ــ رنگه تعلیم‌دارد. آنچه در اینگونه‌اشعار محرك شاعرست البته جلب اعجاب وتحسین مخاطب نیست ــ فکر دینی است و مسأله پناه آوردن انسان به دنیای باطن. ناصرخسرو در ادب‌گذشتهٔ فارسی از این حیث یك سیمای بیمانندست ــ با احساسات دینی و باتعالیم قوی ومحکم. با اینهمه عالیترین شکل این نوع شعرکلام صوفیه است وهمین است‌آنچه‌خاقانی تحقیق میخواند ووعظ وپند ــ چیزیکه بقول‌وی‌کلام عنصری ازآن بیگانه‌بوده است [۱۷].

درعالم اخلاق و تربیت هم تأثیر شعر ازقدیم قابل ملاحظه بوده است. عبث نیست‌که احمدکسروی‌در رواج‌بعضی اندیشه‌های ناروا شعررا مسئول‌میداند و شاعران را. در واقع کسانیکه از شعر فایدهٔ اخلاقی و تربیتی آنــرا درنظر میگیرند شعر پروین اعتصامی را خیلی قویتر و عمیق‌تر میبابند تا کلام تمــام شاعران بزرگی که‌کارشان‌غزل‌گویی بوده است و مدیحه سرایی. بعلاوه‌تحولات اجتماعی قرن اخیر که‌گذشته از مضامین راجع‌به تجدد وآزادی‌و وطن‌پرستی، توجه باحوال طبقات کارگر و دهقان را هم‌درشعر وادب واردکرده است‌نفحهٔ تازه‌یی درشعر اخیر فارسی دمیده است.

بدینگونه بعضی ازاین‌اشعارتعلیمی‌خطابه‌های سخنوران رابخاطرمیآورد ــ خطابه های سیاسی و دینی را. اینجاست‌که باز شعر وخطابه بهم درمیآمیزد و تأثیرکلام شاعر به نفس و روح طرف محدود نمیماند بعقل واراده‌اش‌هم‌تجاوز

میکند. با اینهمه کسانیکه تنها لذت و تأثیر خاص شعررا میجویند باین تأثیر خطابی علاقه‌یی نشان نمیدهند و طالب شعر خاص هستند: شعر مجرد [۱۸] که از هرچه غیر شعرست خالی است. این نوع‌شعر که شور وشوق عارفانهٔ برادلی ✽ و برموند ✽ آنراخوش یافته است‌ازنظر یك نقادکه‌باحوصله‌و اغماض‌محققانه‌یی میتواند گاه خودرا به‌چیزی ازین نوع قانع کند البته ممکن هست امااز‌لحاظ شاعر که آگاهانه واز روی قصد شاید درصدد برآید چنین‌شعری بسراید محال است و دعویی بی‌حجت. چراکه درفعالیت ذهنی شاعر ـ مثل هرانسان دیگر که بهرحال وجودش یك پارچه نیست ـ احوال و نمودهای گونه‌گون نفسانی نه جداست نه جدایی پذیر. ازاین روست‌که مجردترین اشعار هم همواره چیزی غیر مجرد ـ غیر شاعرانه ـ نیز باخود همراه دارد.

بقول بلینسکی ✽ ، هنری که بکلی مجرد باشد ومطلق، در هیچ‌کجا به وجودنیامده‌است[۱۹]. بله‌اگرازروی‌خودآگاهی‌هم‌چنین‌شعری‌سروده‌شودچیزیست ساختگی وآگنده ازریا، نه یك شعر واقعی و بی دروغ.

✽ Bradly ✽ Bremond ✽ Belinsky

۱۱

معنی و مقصود

اهمیت لفظ که در شعر وزن و قافیه بر آن مبتنی است بهیچوجه اهمیت معنی را نفی نمیکند. از آنکه خیال انگیزی و تأثیر در نفوس، بیشتر کار معنی است. در تحقیق معنی البته باید توجه داشت باینکه فرق است میان آن معنی که از کلام شاعر فهمیده میشود و آنچه مقصود شاعر بوده‌است. چون اگر چند در بعضی موارد ـ بلکه غالباً ـ آنچه از کلام شاعر استنباط میشود بیش و کم همان است که خود او در نظر داشته است لیکن در بعضی موارد چنین نیست و بسا که کلام شاعر متضمن معانی ناخواسته و نااندیشیده درمی‌آید یا آنکه شاید شاعر در هنگام انشاء ـ فارغ بوده است وخالی. پل‌والری * شاعر فرانسوی یکجا میگوید «اگر کسی از من بپرسد، اگر کسی این اندیشه بخاطرش راه بیابد ـ چنانکه‌غالباًهم‌اتفاق می‌افتد کهمن‌درفلان شعرمی‌خواسته‌ام چه چیزی را بگویم جوابم این است که من هرگزنخواسته‌ام چیزی بگویم درواقع این نیت ساختن بوده است که آنچه را من می‌گفته‌ام خواسته است».[1] همین نکته است که توجه بآن حق را به افلاطون میدهد آنجا که اززبان سقراط ـ در دفاع او ـ میگوید که خود شاعران از کلام خویش کمتر چیز میفهمند

* Paul valery.

تا دیگران[۲]. درهر حال فرق است بین آن معنی که از شعر برمی‌آید وآن معنی که مورد توجه شاعر بوده است و این نکته را قدامة بن‌جعفر هم توجه داده است آنجا که میگوید دیگران در باب آن معانیکه شعر برآنها دلالت دارد و آنچه مراد شاعر بوده است سخن گفته‌اند اما کسی را نیافتم که در نقد شعر وشناخت نیك و بدش کتابی ساخته باشد. یعنی در نظروی آنچه مراد شاعر است از شعر و آنچه از شعر مستفاد میشود یك‌چیز نیست[۳]. وی تأکید میکند که آنمعانی - یعنی معانیکه شعر بر آنها دلالت دارد ـ باید که باغرض مقصود، یعنی غرض واقعی شاعر بدرست رویا روی باشد چنانکه از آن مقصود منحرف نشده باشد[۴] و بعبارت دیگر کلام او با مقصدش موافق باشد ومناسب. این‌نکته است که سر توفیق شاعران بزرگ را بیان میکند زیرا درسخن آنها آنچه از شعر برمیآید درست همانست که مراد شاعر بوده است واگر خللی درادراك آن مقاصد پیش‌آید گناه شاعر نیست‌غالبا تقصیرفهم کوتاه خواننده است و آشنا نبودنش بزبان وبیان او. باری اثر شاعرخودش وجودی مستقل دارد وسرنوشتی جداگانه که ربطی بسرنوشت شاعر و احوال‌او ندارد و حتی‌مرگ شاعر نیزآنرا عوض نمیکند و از این روست که توجه بخود شعر و آنچه شعر بر آن دلالت دارد نزد بسیاری از اهل نظر بیشتر اهمیت دارد تا توجه بآنچه شاعر در گفتن شعردر نیت داشته‌است.

اینکه شاعر در سخنی که گفته چه قصدی داشته است و نیتش چه بوده است شاید فقط در آنجا مهم باشد که خواننده‌یی محقق بخواهد در احوال شاعر تحقیقی کند یا اینکه درجه توفیق اورا در بیان آنچه مرادش بوده است درك نماید اینجاست که مقایسه بین دوشاعر ممکن میشود چون از این طریق است که میتوان دریافت از دو یا چند شاعر که معنی واحد یا مشابهی را در نظر داشته‌اند کدام یك بهتر آن معنی را ادا کرده است. اما خوانندهٔ عادی که امروز فی‌المثل سعدی و حافظ را میخواند برایش بهیچ وجه اهمیت ندارد که آن دوشاعر بزرگ گذشته چه جور آدمهایی بوده‌اند و چه قصدی از این سخنان داشته‌اند. آنچه برای اواهمیت دارد این است که این سخنان چه‌چیزی را بیان میکند؟ چه سوز و دردی را و چه شور وهیجانی را؟ چون آنچه در

نفس وی امروز تصرف و تأثیر میکند کلام شاعر ست و مقصد و نیت او و اینجاست که در مطالعهٔ آثار شعرا توجه بیشتر مصروف میشود باینکه از اشعار آنها چه برمیآید و شعرشان برچه معانی دلالت دارد. در فهم این معنی نیز هم آشنایی خواننده بازبان و بیان شاعر دخالت دارد، هم عامل تحول و زمان. از آنکه لغت و زبان چون تدریجاً عرضهٔ تغییر و تحول است و الفاظ بسا که درطی زمان از معانی تازه گرانبار میشود، از این رو اتفاق میافتد که اهل یك عصر از شعر شاعر چیزی درك میکند که اهل عصر دیگر جز باکمك شروح و تفاسیر آن معنی را درك نتواند کرد و البته در نقد و شناخت شعر آن معانی که درعصر خود شاعر از شعر او فهم میشود معتبر ست نه آنچه در عصرهای آینده فهم تواند شد. ازاینروست که درحل مشکلی که درشعر یك شاعر پیش میاید بطرز استعمال آن لفظ در سایر آثار او یا آثار معاصرانش رجوع میکنند و اینجاست که آشنایی با احوال شاعر و عصر او کمك مؤثری تواند بود درفهم آن معنی که ازشعر او برمیآید. اما آن معانی که شعر برآنها دلالت دارد البته نامحدود است و متنوع نهایت آنکه درقدیم مخصوصاً در قصیده ــ که اساس شعر قدیم عربی همانست ــ آنهمه را تبویب کرده‌اند و ازآنها اغراض شعر را نشان داده‌اند. بدینگونه معانی شعر ممکن است مشتمل برمدح باشد یا هجا، برفخر باشد یا رثا، و همچنین وصف باشد، یا غزل، قصه باشد یا مثل، شکر باشد یاعتاب و ادب باشد یا اعتذار واینهاست اقسام آن معانی که شعر برآنها دلالت دارد.

بعلاوه درمعانی شعر ماده نیز تفاوت میکند وازاین روست که فهم معانی، گذشته از شناخت لغت و تحول آن گه گاه حاجت دارد بمعلومات دیگر ــ خارج از شعر. این معلومات عبارتست ازآنچه درنزد شاعر ومعاصران او شایع بوده است ورایج و بهمین سبب غالباً درمورد هرشاعر، هرعصر، وهرمحیط در اینگونه معلومات تفاوت هست. فی‌المثل شعر اعراب جاهلی فهمش غیر ازلغت محتاج است بآشنایی با انساب عرب و ایام ومنازل آنها. از آنکه اشارات و تلمیحات باینگونه چیزها درآن اشعار بسیار هست، مکرر شاعر ازمنازل مختلف سخن میگوید، یا از روابطی که بین قوم او وطوایف دیگر هست یاد میکند.

که گاه اشاره دارد بمراتعهای بیابان؛ واحه‌ها و آبگیرهای بین‌راه. دربعضی موارد لاف ها میزند از فیروزیهایی‌که قوم او برطوایف دیگر داشته‌اند. از شکست هایی‌که طوایف‌مختلف از خویشان وی یافته‌اند. ازبرخوردها،غارتها، خونریزی ها ودسته بندی‌هایی‌که درگذشته بین طوایف مختلف روی داده‌است و البته فهم آن همه بدون آشنایی باحوال عرب و انساب و ایام آنها ممکن نیست و ازاین روست‌که درآغازکار تدوین ادب عربی آشنائی بانساب و ایام تواریخ عرب راهم برای ادیب لازم دانسته‌اند و مهم[5]. اما شعر فارسی در عهد غزنوی ـ شعرعنصری وفرخی ـ لازمه‌اش آشنایی‌است بامحیط وحوادث‌روزگار سلاطین مزبور وغزواتشان درهند، روابطشان با سلاطین و امراء دیگر،محیط دربار و احوال رجال آنها. درحالیکه آشنایی بـا این‌معلومات دیگر البته برای فهم شعر ادیب الممالك یا ملك الشعرای بهارکه باوجود حفظ ومواظبت سنت‌های ادبی‌گذشته شعرشان غالباً مشحون است از حوادث و اوضاع سیاسی‌و اجتماعی ادواراخیرایران‌کفایت‌نمیکند. ازآنکه معانی دیگردراین اشعارهست و معلومات دیگر. بدینگونه فهم هرگونه شعر مستلزم وقوف بـرمعانی مناسب آن‌هاست:شعر خاقانی و انوری مشحون است از معلومات عصری آنهاـ طب، نجـوم، حکمت و حتی فوکلورقوم، درصورتیکـه فی‌المثل شعر عطاروعراقی لازمه‌اش آشنائی است با حکمت و عرفان صوفیه و بدین ترتیب شعر هـر شاعر و هـر عصر مشتمل است بـر معلوماتیکه فهم آن بـی‌وقوف بر آن معلومات نـا ممکن است یـا دشوار. امـا بحث در مقصود شاعر امـر دیگریست وفهم آن نکته در درجهٔ اول موقوف است برآنکه معلوم شودکـلام شاعر در معنی حقیقت بکار رفته است یامجاز. مخصوصاً درآنچه مجاز هست و کنایه فهم مقصود شاعر محتاج است بتأمل و تأویل. بعلاوه مواردی هست کـه مقصودگوینده ورای ظاهر لفظ است. فی‌المثل ظاهرش جدی است امانیت‌شاعر جدنیست هزل است یاطنز. البته بسیاری از اعراض شعر ممکن است بشکل‌طنز درآید و ازصورت جد خارج شود. چنانکه بسحاق اطعمه، غزل را از صورت جدی بیرون آورده و سوزنی حتی مرثیه را ـ نمونه‌اش مرثیه اوست درحـق نظامی[6] بدینگونه است‌که کلام جنبهٔ طنز پیدا میکند وهزل. طنز البته‌اختصاص

بـه معنی غیرجدی نـداردگاه معانی جدی هـم برنگه طنز بیان میشود چنانکه نمونـه آنست بعضی آثـار عبیدزاکانی و موش و گربـهٔ معروف او[۷]. امـا آنچه هـزل وطیبت خوانده میشود طنزیست غالباً خنده‌انگیز و غیر جدی. درباب منشاء کومدیا حکماء بحث بسیارکرده‌اند[۸] از افلاطون گرفته تابرگسون ٭. نکته این است که طنز و هزل کلام را از جدی بودن خارج میکند و زندگی را نشاط میبخشد و سبکی‌ـ مثل بازی . با اینهمه شعر و هنربرای تصرف درنفوس بجزبازی و طنز راههای دیگردارد که مهمترست و قویتر. درهرحال فهم مقصود شاعردر درجهٔ اول لازمه‌اش درك این نکته‌است که کلام او ناظر ست به جد یا طنز، به حقیقت یا مجاز. بعلاوه باید دید مخاطب شاعر کیست و شاعر بچه کس نظرداشته است. توجه بهمین نکته است که میزان توفیق شاعر را در رعایت مقتضای حال نشان میدهد. درباب معنی نکتهٔ دیگر آنست که باید در شعر، تناسب بین انواع معانی رعایت شود معنی ممکن‌است جنبهٔ تعلیمی داشته باشد یا جنبهٔ عاطفی[۹]معنی تعلیمی آنست که محرك یا نتیجه‌اش تعلیم باشد یا توصیف و معنی‌عاطفی آنکه محرك ونتیجه‌اش عواطف باشد و احساسات. بعضی الفاظ هست که معنی‌شان گاه تعلیمی است گاه عاطفی بعضی هم فقط معنی عاطفی دارند یا تعلیمی. رعایت تناسب و تعادل ـ بین این دو جنبهٔ معنی ـ است که شعر را در حد اعتدال نگهمیدارد و این لطیفه‌ایست که کلام شاعران بزرگه را از کلام شاعران عادی جدا میکند و بآن توجه خاص باید کرد. معانی شعرـ آنچه شعر برآنها دلالت دارد و آنچه مقصود و نیت شاعرست‌ـ البته نامحدودست و حتی برخلاف‌آنچه بعضی شعرای عرب[۱۰] گفته‌اند واقعاً یك عمر میتوان سخن از زلف یار گفت[۱۱] بی‌آنکه معنی بپایان رسد و مایه‌یی نماند. با اینمه صفات معنی محدود است : ـ وضوح. درستی، و مطابقت با مقتضای حال.

شرط وضوح البته درهر نوع بیانـ که هدف‌آن تصرف در نفوس باشدـ رعایت‌کردنی‌استوبشعراختصاص‌ندارد. فایده‌آن هم‌آن‌است‌که درك‌معنی‌ممکن

٭ Bergson

شود و غلط و اشتباه پیش نیاید. با اینهمه در شعر سایه‌یی از ابهام لازم است تا کلام خیال انگیز باشد و مؤثر و این نیز دقیقه‌یی است که رعایت کردنش کار شاعران بزرگست و گویندگان عادی که درین باره جانب اعتدال رااز دست داده‌اند شعرشان یا زیاده صاف و ساده است یا فوق‌العاده مبهم و تاریك. اما درستی در شعربآن معنی‌است که گوینده درامر تصویر ـ همانکه یونانیها تقلید میخوانده‌اند ـ دچار خطا نشود. چنانکه اگر معنی هم در حقیقت خطا باشد اما شاعر آنرا بدرست تصویر کرده باشد بر او چندان جای اعتراض نیست و اینجاست که ارسطو تفاوت میگذارد بین خطاهایی که بصناعت شعر مربوط است با خطاهایی که تعلق دارند به امر دیگری که آن امر عرضی است و تبعی. چون به تعبیر حکیم یونانی خطایی که ناشی شده باشد از اینکه شاعر نمیداند مرال ماده شاخ ندارد البته کمترست از خطایی که ناشی شده باشد از اینکه مرال ماده را بطور ناپسندی تصویر و تقلید کرده باشد[۱۲]. در هر صورت آنچه در معنی اهمیت دارد در درجه اول آنست که وافی باشد به مقصود. یعنی آنمعنی که برای مدح میآورند در واقع جهت ممدوح مدحی بحساب بیاید و آنچه برای هجو میآورند بحق برای‌وی هجو بشمار تواند رفت. دربارهٔ اغراق و مبالغه هم بحث است که تا چه حد رواست. درست است که دربابقیاسات شعری گفته‌اند فایده‌شان‌آنست که معانی بزرگ را خرد جلوه دهد و معانی خرد را بزرگ[۱۳] و حتی بعضی بسر شعر طعن کرده‌اند: چون اکذب اوست احسن او[۱۴] لیکن دربن‌باب غالباً آنچه را با عقل مخالف باشد یابسر حد امتناع عقلی کشد جایز نمیشمارند و حتی بعضی نقادان برشعر گویندگان طعنها دارند از آنکه مبالغات آنها با آداب شرع یا آداب عرف منافی است[۱۵]. نکتهٔ دیگر که در باب معنی اهمیت دارد ابتکار است و تازگی. معنی‌که مسبوق باشد غالباً موجب نفرت یا کسالت طبع خوانندهٔ شعر آشنا میشود و تأثیری درنفوس نمیتواند داشت. با اینهمه تکرار معانی شایع موجب پیدایش سنتهای ادبی میشودکه همه‌جا اساس ادب رسمی است‌ـادب کلاسیك. شوق عامه بمضامین تازه و اظهار ملال از حرفهای مکرر عامل عمده است درجستجوی معانی بکرو تازه. بعضی شاعران در تلاش معنی

تازه بافراط میگرائیده‌اند و همین نکته است کـه شعر بعضی شعراء هند مثل فیضی وغالب، ومخصوصاً عبدالقادربیدل‌را گه‌گاه‌زیاده ناگوار کرده است. تنوع جوئی درمضامین بعضی شاعران را واداشته است به تفنن دربیان معانی شایع. با این شیوه است‌که شاعر میتواند آنچه را نزد عامه زشت است وحقیر بزرگ جلوه دهد و زیبا وآنچه راحاکی ازپستی است وخواری نشانه‌یی فرانماید از غرور و سرافرازی. رباعی کمال اسمعیل، که‌تشبیه باژگونه‌یی کرده استداجع بمشك و خون‌بنابرمشهوراوُرا درخوریك‌لقب‌افتخارآمیز کرد ــ خلاق‌المعانی[۱۶] مرثیه‌یی هم‌که ابوالحسن انباری ساخت درحق ابن بقیه‌نمونهٔ یك‌توفیق‌جالب است دریزباب[۱۷]. درین قصیده از منظرهٔ خواری یك وزیر منضوب که او را بدار زده‌اند، مردم بتماشایش آمـده‌اند، اطراف دارش آتش روشن‌کرده‌اند، از منظرهٔ مصلوب که‌توی هوا معلق مانده است، دستهایش را بطرف مردم‌دراز کرده‌است، بلهاز تمام این‌رسوایی‌هاوخواریهای‌وی تصویرهایی‌ساخته است‌تازه و جالب. بالای دار رفتن وزیر را درحال‌مرگ تعبیر می‌کند باینکه درمرگ هم مثل حیات سرنوشت او بلندی است و بلندی گرایی. تماشاییانی راکه در اطراف دارش آمده‌انـد تشبیه می‌کند بآنهایی‌کـه در زمان حیات وی نزدش می‌آمدند برای دریافت صله دستش راهم‌که بجانب مردم دراز کرده استمانند می‌کند بآنکه درروزگارحیات نیزدست بـوی مردم درازمی‌کرد: باآنها اشاره می‌کرد، سخن می‌گفت و، صله‌شان مـی‌داد. حتی آن آتش را که دوردارش افروخته اندشبیه می‌یابد بآن شمع‌ها که شبها درخانه وزیر روشن می‌شد، از برای بزم افروزی‌ها. بدینگونه باتصرف‌درطرزبیان از جزئیات‌معانی‌که مناسب بود برای یك‌کاریکاتور مضحك، یك مجسمه عظیم ساخت‌ـ قوی ومؤثر. ازتأثیر و قدرت این طرزبیان بودکه‌عضدالدوله دیلمی با چندان دشمنی‌که نسبت باین وزیر داشت‌وقتی‌مرثیه‌را شنیدآرزوکردکه‌کاشکی‌بجای ابن‌بقیه بودـ‌مصلوب[۱۸]. این نوع تصرف در معنی تفنن است و تنوع و کـوششی است برای پرهیز از ابتذال.

درست است‌که‌بهرحال‌دوری از ابتذال لازمه‌اش جستجوی معانی‌غریب است لیکن اگر شعر تمامش فقط معانی غریب باشد شعر نیست معماست. البته

معنی اگرهم مشترك باشد یامسبوق شاعر بزرگ میتواند آن را طوری تعبیر کند که نتوان مسبوقش خواند یا منتحل. اینجاست که مسأله سرقات دقیق میشودو تمیز بین معنی‌مأخوذ و مبتکر دشوار. درمورد معانی مشترك حتی فکر توارد هم پیش میآیدـ که دربعضی‌موارد قبولش اجتناب ناپذیرست وتنها راه برای‌حل مشکل. بعلاوه در نقد، ادعای آنکه یك معنی ابتکاریست و بی‌سابقه‌کاریست‌دشوار وکه میتواند بدرستی ادعاکندکه فلان معنی را اول بارفلان شاعر گفته است و پیش ازاو سابقه نداشته است؟

ازاین روست که بعضی‌صاحبنظران ابتکار را عبارت دانسته‌اند از تقلیدی ناخودآگاه و تفتیش نشده. بله، چون درزیر آسمان هیچ‌چیز تازه نیست‌سنکا* حکیم رومی بخود اجازه میدهد بگوید هرچیز که کسی خوب بیانش کرده‌باشد مال من است[19]. این دعوی نیز درواقع تاحدی درست است. بساکه‌درخواندن یك قطعه شعر دریافته‌ایم که شاعر همان چیزی را میگوید که بارهابخاطر خود ما گذشته است وبلك نشان شعر خوب همین است.

---

* Sencca

۱۲

شعر و قصه

خیال انگیزی شعر البته اختصاص به قافیه و وزن ندارد تخیلی که در ماده‌آن هست نیز تأثیر عمده دارد درسرایت دادن خیال شاعر بدیگران ـ مثل یك بیماری. این تخیل‌آفریننده مخصوصاً در قصه جلوه داردکه ارسطو آنـرا تقریباً اساس مضمون دانسته است[1] برای شعر: قصهٔ رزمی وقصه بزمی.

درواقع مخیلهٔ شاعر با ترکیب آزاد حادثه‌های مختلف، حادثه‌های‌واقعی وحادثه هائیکه واقع شدنشان معقول است یـا محتمل، قصه‌های تازه میسازد ـ قصه‌های بزرگ از رزمی و بزمی. قصه‌های رزمی یادگار جنگ‌ها ودلاوریهای گذشتهٔ اقوام است. یادگار جوش وخروش تهاجمات وتدافعات تاریخی‌اقوام. قصه‌های بزرگیست‌ازسرگذشت دلاوران بزرگ. سرگذشت‌اخیلس‌ها، ورستم‌ها. سرگذشت‌کسانی که قدرت جسمانی آنها غول‌آساست وکارهایشان نیز مناسب‌با قدرت جسمانیشان. درعین‌حال اعمال آنها درمقایسه‌باقدرت و استعداد جسمانی انسان عادی عجیب بنظر میآید و افسانه‌یی. این است آنچه نقادان ما حماسه میخوانند ویونانیهای قدیم اپوس میخوانده‌اند یعنی قول وچامه[2]. شعرحماسی در واقع عبارت است از قصهٔ منظوم راجع به قهرمانان گذشته وکارهاشان ـ: کارهای شگفتشان.

نمونـهٔ کلاسیك و کامـل آنهم دو منظومهٔ رزمی قـدیم یونانیست :

ایلیاد * و اودیسه * منسوب به هومر * که منظومهٔ لاتینی انه‌اید * اثر ویرژیل * رومی تقلیدی است از آنها. درقرون وسطی اسباب بیشتر فراهم شد برای پیدایش حماسه‌ها ـ حماسه‌های جدید خاصه دینی. داستان انگلیسی بولف * حماسهٔ فرانسوی رلان * و منظومهٔ آلمانی نی‌بلونگن * بیش و کم از اثر ویرژیل تأثر داشت و از میراث کلاسیك قدیم. اما در منظومه تاسو * و بهشت گمشدهٔ میلتون * حماسهٔ اروپائی رنگ تازه یافت ـ رنگ تورات و رنگ دیانت[۳].

درهرحال اپیك که دراروپا بانام‌هومر، ویرژیل، کاموئنس *، تاسو، و کلوپشتوك * همراه است از حیث جوهر و ماهیت همان است که در فارسی نام فردوسی را در رأس یك کاروان از شاعران حماسه سرا قرار داده است و همراه اوست دقیقی ،اسدی ودیگران. عظمت و شکوه حوادث این قصه‌ها غالبا آنها را درعرصه‌ئی از زمان قرارمیدهد که درك آن‌آسان نیست: زمان جنگهای تروا، دورهٔ جنگهای صلیبی، روزگار قهرمانیهای اروپائی، عهد اخلیس ها و رستم‌ها[۴]. در حقیقت باآنکه این حوادث بصورتیکه در حماسه‌ها روایت شده است‌افسانه‌است‌و زادهٔ تخیلهای‌آفرینندگان گمنام‌قرون،شاعرانشان‌تقریباًهمه‌جا آنهارا تاریخ پنداشته‌اند: حوادث واقعی. درصورتیکه این اشعار هرجا واقعاً تبدیل به تاریخ میشود جوهرشعری خود و قوت و عظمت‌آنرا از دست میدهد از آنکه در تاریخ‌آنچه اهمیت دارد راست بودن است و در حماسه بیش از هر چیز دیگر اهمیت در شگفت انگیزی است و راست نمایی. واقعه‌یی که مضمون حماسه است شرطش آنست که هم وحدت و پیوستگی داشته باشد هم تمامیت بعلاوه باید در آن، کرداری باشد شایستهٔ‌یك قهرمان ـ یك موجود که بالاتر از

* Iliade * Odyssee * Homere
* Eneide * Virgile * Beowulf
* Chanson de Roland * Niebelungenlied
* Tasso * Milton
* Camoens * Klopstock

مردم عادی است[۵]. بله حماسه هم مثل تراژدی بدایتی دارد که آغاز داستان است و شروع بحران آن. بعد عقده است که داستان را باوج شکوه و قدرت میرساند و آنجاست که قهرمان داستان قدرتش جلوه‌گر میشود و عقده‌گشایی کار اوست ـ که‌درواقع‌همین گشایش، خود غالباً نهایت‌داستان‌است. این‌پیوستگی که از بدایت داستان تا نهایت‌آن ادامه دارد ازحماسه ـ نیز مثل تراژدی ـ امری میسازد تام و واحد. هرچند که بقول ارسطو آنقدر که در تراژدی وحدت تحقق پیدا میکند در حماسه نمیکند[۶]. بااینهمه در حماسه خیلی بیشتر از تراژدی‌امورخارق‌العاده مداخله دارد از آنکه‌کار انسانهای فوق‌العاده‌بیشتراز کارانسانهای عادی محل توجه ومداخلهٔ خدایان و غیبی‌ها تواند بود. فی‌المثل مداخلهٔ مکررخدایان در وقایع ایلیاد ودخالت‌سیمرغ در کارهای رستم مداخله موجودات غیر انسانی است در سرنوشت انسانها. این نکته از عوامل اصلی است در ایجاد آن امری‌که اساس حماسه است ـ: شگفت‌انگیزی. نهایت‌آنکه رعایت اعتدال در این امر شرطی است برای حصول شرط دیگر حماسه :ـ راست نمائی[۷]. درحقیقت بی این دو اصل شعر حماسی بوجود نمیآید و قبول حماسه سرایان را از درجهٔ توفیقی که دربن مهم یافته‌اند قیاس میتوان کرد. قصهٔ رزمی منظوم در نزد اعراب سابقه ندارد و در نثر هم اگر آثاری چون سیرت عنتر و امثال آنها هست نه عربی خالص است نه رزمی صرف[۹]. آنچه در ادب عرب حماسه خوانده میشود اپیك نیست از نوع لیریك محسوبست و بحث در آن جای دیگر دارد. اما در ایران قصه‌های رزمی بسیار بوده است و منشأ حماسه ایرانی به قبل از اسلام‌میرسد و اوج کمال آن نیز شاهنامه‌است.

حماسه‌هائی که‌بعد از فردوسی بوجودآمد نه از حیث قدرت بیان شعری بپای‌کار او میرسد نه ازجهت توجه بدقایق فنی. بااینهمه وجود لحن حماسی واحد در آثار حماسه‌سرایان قدیم فارسی ـ از دقیقی تا اسدی ـ حاکی است از وجود سنن قدیم در مأخذ اصلی حماسه ملی ایران. احتمال ایرانی بودن اصل بحر متقارب نیز تاحدی مؤید این دعویست با این همه امروز که‌تمایلات ضد سنتی درشعرپیدا شده است بحرمتقارب نیز ـ خاصه با همان سورت شاهنامه ـ برای حماسه ضرورت ندارد و اگریك شاعر معاصر ـ سیاوش کسرائی ـ که

خواسته است از قصهٔ آرش کمانگیر حماسه‌یی تازه بسازد نتیجه کارش‌مشکوك شده‌است، تنها سببش فقدان لحن شاهنامه نیست روح قرن و بی‌توجهی بغرور حماسه نیز دراین قضیه تأثیر دارد.

بااینهمه آرش‌کسرائی در جای خود قوی است وموثر. این آرش‌که پهلوان ایرانست وقتی میخواهد تیری بیندازد که مرز ایرانزمین را تعیین کند تمام نیروی وجود خویش را در آن کمان میگذارد همانگونه که رولان قهرمان حماسهٔ فرانسوی هم جایی که مجروح و خسته ناچار میشود در دم آخر زندگی شارلمانی را بکمك بخواند تمام قوت و تمام وجود خود را در آن نفس بلندی میگذاردکه درشاخ خویش میدمد چنانکه خون از شقیقه‌هایش بیرون میآید. باری باوجود قدرتی که در داستان آرش هست اگر حماسه‌اش امروز در عقدهٔ فراموشی بیفتد شاید یك سبب عمده‌اش آنست‌که دیگر عصرش گذشته است: عصر جنگهای نژادی و تعصبهای قومی . در هر حال شاهنامهٔ فردوسی هرچند دراجزاء تاریخ خود ـ فی‌المثل وقایع اسکندر، داستان‌اردشیر و شاهپور ـ هم ازعناصرحماسی خالی نیست اما عمدهٔ حماسه‌آن محورش وجود رستم است و با مرگ رستم حماسهٔ شاهنامه دیگر خاتمه میابد. این حماسه مفصل که در جریان یك دوران طولانی ـ تمام مدت فرمانروائی سلسله کیان ـ دوام دارد سلسله‌یی ازحوادث شگفت‌انگیز عظیم است‌که وجود رستم اجزاء مختلف آنرا بهم‌میپیوندد. در واقع حتی اجزاء مختلف این حماسهٔ بزرگ با یکدیگر ارتباط مرتب و معین دارند چنان‌که هر یك ازاجزاء آن، قهرمان بزرگ حماسه‌های ایراندا یك قدم تازه بسرنوشت خویش، بپایان کارخویش، نزدیك میکند: نامجوئی‌ها، جنگها،و پیروزیها. سرنوشت شوم فرزند کشی، کناره‌گیری، و بازگشت‌همهٔ اینها اجزاء مسلسل یك وحدت را تشکیل میدهند درتمام این‌اجزاء شاعراوج‌بیان راکه بهمان سبب بعضی‌نقادان قدیم، شاهنامه را با قرآن مقایسه‌کرده‌اند[۱۰] چنان حفظ کرده است‌که کلام‌از جهت شاعری و شیوه‌های آن غالبا در حد والاست‌ـ یعنی نمط عالی. و این است نکته‌یی که شاهنامه را از سایر آثار حماسی جدا میکند. البته غیر از شاهنامه و گرشاسب‌نامه که حماسهٔ ملی است منظومهٔ رزمی شامل حماسه‌های دینی هم

هست که دربیان قصه‌های مذهبی است ـ حیدرنامه‌ها، ابومسلم نامه‌ها و امثال آنها ـ که زود باوریهای عامه آنها را از عناصر خیال‌انگیز در آگنده است و معجزات وکرامات غالبا رنگ تندی ازامور خارق العاده بآنها زده است. البته نبوغ هیچیك ازشاعران گذشته نتوانسته است ازآنمیان چیزقابلی بوجود آورد. در آنها خوش باوریها و گزافه کاریهای عامیانه که هست نه جایی برای شگفت انگیزی گذاشته است نه مجالی برای راست نمایی. با اینهمه تخیل آفرینندهٔ عامه کاری را که در حماسه دینی نتوانسته است انجام دهد در منظومهٔ بزمی تا حدی جبران کرده است. چنانکه ادب فارسی نمایشگاه پر مایه‌یی شده است ازاین منظومه‌های بزمی ـ : واقعی وخیالی.

منظومهٔ بزمی موضوعش عشق است و زندگی: عشقهای نـامراد و هم چنین عشقهایی کامیاب اما درآگنده بموانع و رقابتها. عمدهٔ این داستانها مأخوذست از قصه‌های قدیم ـ : داستانهای عامیانه، یا قصه‌ایی که از اقوام دیگر اخذ شده است. ویس و رامین فخر گرگانی که گویند یـادگاریست از عهد اشکانیان وازبسیاری جهات یادآورداستان اروپائی تریستان وایزوت‌نمونـه‌یی است از آنچه شاعران قصه‌ساز از حکایات قدیم اخذ کرده‌اند. نمونهٔ دیگر داستان شیرین و خسروست و افسانه‌های راجع به بهرام گورکه در هفت‌گنبد جمع شده است. حکایت وامق وعذرا نمونه‌یی‌است ازآنچه ظاهراً مع‌الواسطهٔ ادب پهلوی از یونانی‌اخذ شده‌است‌چنانکه لیلی و مجنون را از عرب گرفته‌اند و از داستانهای‌راجع به‌قیس بنی‌عامر. بعضی‌شاعران فارسی گوی‌هند هم،قصه‌ئی چند سـاخته‌اند از روی قصه‌های سندی و هندی ـ قصه‌های بزمی. از اینهـا گذشته از مأخذ تفاسیر قرآن ـ تورات و افسانه‌های یهود ـ بعضی شاعران قصه‌های منظوم پرداخته‌اند ـ مثل قصهٔ یوسف و زلیخا و قصهٔ سلیمان و بلقیس. چنانکه داستانهای اسکندر هم منشاء قصه‌ها شده است قصه‌هائی غالباً بزمی که بعضی از آنها موج بیرنگی از حماسه نیز دارد. باری‌قصه‌های بزمی در شعر فارسی انواع گونه گون دارد و تخیل آزاد و آفرینشگرشاعران درپدیدآوردن اینگونه قصه‌ها از منابع مختلف الهام یافته است و عناصر گونه گون را بهم آمیخته. بعلاوه در بعضی موارد حوادث زنده و جریانهای نیمه واقعی منشاء الهام شاعران شده است چنانکه عشق مشهور محمود به ایازکه درآثارمتاخران

او نیز بدان اشارت هست[11] در ادوار بعد تدریجاً مایهٔ مناسبی شده است برای یك قصه بزمی. و بسیارند شاعرانی که بنظم آن قصه پرداخته‌اند ـ هرچند نه با قدرت و مهارت کافی. درهرحال باوجود تقید به مراعات طرح و اساس قصه‌ها که بیشترشان بیش‌وکم نزد عامهٔ مردم شناخته بوده است تخیل قصه‌سرایان مکرر دراین داستانها مجال تصرف یافته است. با اینهمه دربین سرایندگان قصه‌های بزمی، هیچ شاعر دیگر بیشتراز نظامی گنجوی ـ که سایرین بیش وکم مقلدان واقعی اومحسوبند ـ توفیق قدرت نمائی نیافته است. درواقع درداستانهایی که مسبوق است به زمینه‌های موجود ـ تاریخی یاخیالی ـ مجال شاعر در سخن پردازی ودرساختن شاخ وبرگهای مناسب برای قصه محدودست. چنانکه در حماسه نیز چون شاعر غالباً داستانی را میپردازدکه عامه از آن آگاهند مجال کافی ندارد تا باتخیل آفرینندهٔ خویش قصه را رنگ و جلوهٔ دلخواه بدهد. ازهمین روست که تقید فردوسی به نقل ونظم عین روایت خداینامه ها ودقت و وسواسی که دربن کار دارد[12] دشواری کار او و همچنین اهمیت توفیق اورا دربن کار نشان میدهد و اثر او را بیشتر موجب تحسین میکند ومایهٔ اعجاب.

نظامی هم درمنظومه های بزمی خویش ـ ازجمله در لیلی و مجنون که خواننده باچارچوب حکایت آشنائی قبلی دارد ـ باهمین مشکل روبروست. بیهوده نیست که حتی یك لحظه هم اندیشهٔ این مشکل اورا در قبول پیشنهادی که ازجانب پادشاه جهت نظم کردن این داستان باو میشود مردد میدارد زیرادرچنین داستانی ـ که اساس موضوعش عبارتست ازیك عشق نومید بین دو دلداده ازدو قبیلهٔ متخاصم ـ چون صحنهٔ حوادث دیار عرب است واقلیم خشك ومردم نامراد آن، کارشاعر درصحنه آرایی دشوار است وچون دهلیز افسانه تنگ است ناچار درچنان تنگنایی بقول شاعر: گردد سخن از شدآمدن لنگ. ازآنکه برخشکی ریك وسختی کوه، که درآن جز بندوزنجیر وجز ریگ وبیابان هیچ چیز نیست چه مجالی هست تاشاعر: نکته دانی کند وسخن پردازی[13]. با اینهمه قدرت بیان او از همین داستان خشك پرنومیدی شاهکاری ساخته است درخشان و باشکوه.

البته دراین قصه وسایر قصه‌های بزمی که نظامی ودومقلد بزرگ او خسرو

وجامی ساخته‌اند ـ هم حرکت وعمل هست هم آنچه اروپائیها انتریگه میخوانند. بعلاوه توصیف عواطف وهیجانات واقعی، آنها را رنگی میدهد شایستهٔ درام ـ درامهای بزرگ. وازاین جاست که گاه بعضی از این داستانها درامهای بزرگ اروپائی‌را بخاطر میآورد. ازجمله‌لیلی ومجنون‌یادآور رومئو وژولیت * میشود و ویس و رامین فاجعهٔ تریستان وایزوت * را بیاد میآورد[۱۴]. باری ادب‌فارسی درآکنده است بانواع قصه‌ها ـ قصه‌های رزمی وبزمی. مخصوصاً قصه‌های‌بزمی غیراز آنچه ازاحوال عشاق ونام‌آوران گذشته مایه دارد، در قصه‌های‌عامیانه و قصه‌های دیووپری آبشخوری غنی میتوانتدیافت. قصه‌های‌دیو وپری که انعکاس آنها محیط هزارویکشب را درنمونه‌یی از خلوتهای هفت‌گنبد بهرام گه‌گاه تجدید میکند رنگ خیال انگیز شاعرانه داردوتمام‌کارهای غریب ونامعقول در جو آنهاممکن است ومعقول. ازآنکه قلمروآنها سرزمین خیال است ـ سرزمین دیو وپری.

درقسمتی ازاین قصه‌ها، وهمچنین درقصه‌هایی ازنوع هزار و یك شب تأثیر عوامل غیر ایرانی ـ یهودی، هندی، و یونانی ـ قابل ملاحظه است و کثرت اینگونه قصه‌هاوشهرت ورواج فوق‌العادهٔ‌آنها است که درگذشته‌شاعران ما را ازایجاد وابداع قصه‌های خیالی مانع میآمده است ازآنکه شاعر شرقی ـ شاعر اسلامی ـ غالباً بقدری مواد موجود برای نظم قصه در اختیارداشته است که حاجتی بابداع‌قصهٔ تازه‌یی احساس نمیکرده است. بعلاوه انصراف ازواقعیت وگریز بآنچه خیالی و وهمی بیش نیست با ذهن واقع جوی او غالباً مناسب نبوده است ازاین رو قصه‌های فارسی ـ غالباً ـ مسبوق است بمواد موجود، بآنچه حکایات واقعی بوده است یا حکایاتی‌که واقع شد نشان محتمل تواند بود اما همین نکته سبب شده است‌که تخیل‌آزاد، تخیل شاعرانهٔ او مجال‌کافی‌نیافته است ـ تاآنگونه‌که درمغرب رسم بوده است ـ به ابداع قصه‌ها پرداند. تخیل اوکارش غالباً عبارت بوده است ازترکیب و تألیفی بیش وکم آزاد ازمواد و قصه‌های مسبوق وموجود. ایجاد و ابداع قصه‌ای ـ ازهیچ ـ کاری است که‌نزد

---

*Romeo and Juliette *Tristan et Yseult

شاعران ما بندرت رایج بوده است و پیشرفت در آن موقوف است بآینده. آیا همین نکته کافی نیست که تاحدی سبب بوجود نیامدن داستانهای بزرگ ـ رمان ـ را نیز در نثر قدیم فارسی بیان کند؟...

۱۳

انواع غنائی

در ترکیب مادهٔ شعر بعضی وقتها اهمیت حس بیش از تخیل است و این نکته مخصوصاً در آنچه شعر غنائی خوانده میشود بیشتر صادق است. ازآنکه درین نوع شعر خیال انگیزی ناشی‌ازحس است ـ حس خیال انگیز. حس نزد حکما عبارتست از قوه‌یی که انسان بوسیله آن ازصورتهائیکه ادراك میکند متأثر میشود ـتأثری ازمقولهٔ لذت یا الم، شهوت یاغضب. شاعر آن‌تأثر را بوسیلهٔ شعر القاء به غیر میکند و بدینگونـه آنچه برای شاعر حس است برای غیرـکه از القاء شعر آنرا دریافته است تبدیل میشود به تخیل. چراکه غیر بی‌آنکه صورتهای ادراکی شاعر را دریافته باشد از طریق آنچه‌شاعر در توصیف و تقلیدآن صورتها ساخته است تاحدی نظیرآن صورتها را درخـاطر میآورد یعنی‌صورتها ومعانی را درغیاب موجبات واقعیشان بخاطر میآوردوتخیل همین‌است. آنکه‌درکنار بخاری‌اطاق خویش نشسته‌است وشعری را مطالعه‌میکند که کمال اسمعیل در وصف برف سروده است[1] بسا که گـاه چنان تحت تأثیر ادراکات واقع میشودکه‌گویی نیش‌گزندهٔ سرمای‌کوهستان را درمغزاستخوان خویش حس میکند. اینجاست‌که حس شاعر ازطریق القاء، بهغیر منتقل میشود وبی‌آنکه برف وسرمایی وی را متأثر کند خیال سرما در وی تأثیر میکند .

این خاصیت البته تنها به آنچه جسمانی است منحصر نیست احوال نفسانی از خشم وترس ورشک وشوق واندوه وشادی نیز درغیر بوسیله شعر القاء میشود و خیال وی را تحریك میکند وشعری که جلوه‌گاه‌چنین احوال است اگرچند خود مبتنی برخیال نیست اما خیـال‌انگیزست ومؤثر. اینست‌آنچه امروز شعر غنائی خوانده میشود ـ بمعنی وسیع وعام‌کلمه. مضمونش هم نه ـ مثل درام ـ عمل است نه ـ مثل قصه ـ روایت . چیزیست‌که احوال و ادراکات نفسانی را تصویر میکند و تلقین. انواع این احوال و احساسات است‌که اغراض شعررا چنانکه نزد قـدما معمول بوده است بیان میدارد ـ وصف ، مدح،رثا، فخر ، وغزل ... انواعی‌که همه را تحت عنوان‌کلی شعر غنائی ـ بمعنی وسیع‌کلمه ـ میتوان درج‌کرد.

ازجمله درآنچه وصف خوانده میشود یا توصیف، شاعـرآنچه را وسیلهٔ حس خویش ـ درمشاهده یا مطالعهٔ چیزی ـ دریافته است بوسیله شعر منتقل به غیر میکند وشعر اوکـه درواقع ظرف حس اوست خیال غیررا برمیانگیزد تا نظیر آن حس دروی نیز پدید آیـد وبدینگونه است‌که شاعر خواننده را در تماشای آنچه نزد خودش جالب بوده است انباز میکند ودر نفس اوتصرف‌میکند و تأثیر. توصیف نه فقط قصه را ـ از رزمی و بزمی ـ روح و حرکت میبخشد شعر غنائی را هم خواه غزل‌باشدیا قصیده غنی میکند وپرمایه. البته وصف‌ممکن است مستقیم باشد وبی واسطه ـ ازطریق برشمردن احوال و اوصاف چیزها. یاغیر مستقیم ـ و از طریق تشبیهات و استعاراتیکه بتوان بوسیلهٔ آنها اوصاف واحوال‌چیزها را دریافت. اینجا است‌که تشبیه وملحقات آن هم برخلاف‌پندار قدما ـ‌که هرکدام ازاین ها را جداگانه جزو اغراض شعر شمرده است ـ به وصف ملحق میشود[۲]. جـایی هست‌کـه وصف شامل تفصیل است در جزئیات. فی‌المثل شاعر خانهٔ‌روستایی یا منظرهٔغروب‌آفتاب دهکدهٔ خویش را ـمستقلاً یا ضمن یك قصهٔ منظوم ـ چنان با جزئیات وصف میکندکه‌کلام اودرغیر،همان حس وهمان تأثر را برمیگیزدکه‌آن مناظر در شاعر داشته است. مواردی‌هـم هست‌که وصف فقط‌کلی است و شاعراز توصیفی‌که میکند جز القاء و تلقین‌یك حالت عام وکلی درغیر نظری نداردازآنکه میخواهد ازآنچه خود دریافته‌است

به غیر فقط گوشه‌یی نشان دهد ـ گوشه‌یی مبهم و مرموز. اصرار وافراط در همین طرز فکر است که شعر قدما را از آنچه امروز رنگ محلی میخوانند تقریباً خالی کرده است چنانکه شاعر رازی و شاعر غزنوی طلوع و غروب آفتاب را تقریباً بیك گونه وصف کرده‌اند و توصیف بهار و خزان چنانکه فی‌المثل در شعر فرخی و معزی هست نه بهار و خزان سیستان یا غزنه است نه بهار و خزان مرو و نیشابور. گویی بهار بهشت است و خزان قیامت: از آنکه اغراق شاعرانه نزد قد ما آنچه را موضوع وصف میشده است تبدیل میکرده به امری کلی، عام و مجرد ـ تقریباً چون مثل افلاطونی. البته‌اغراق شاعرانه تنها همین به وصف ـ وصف اشیاء و احوال ـ محدود نمیشود در وصف اشخاص ـ ممدوح و محبوب زنده و مرده ـ نیز این اغراق شاعرانه هست و همانست که مدح و غزل و فخر و رثارا بوجود میآورد. چون اغراق شاعرانه است که معانی بزرگ را خرد جلوه میدهد و معانی خرد رابزرگ ووقتی‌شاعر آنرا در توصیف اشیاء بکار برد وصف پدید میآید ـ یعنی وصف شاعرانه. در در صورتیکه آنرا در وصف خویش یا قوم و تبار خود بکار برد فخر بوجود میآید یـا مفاخره ـ که اعراب همان را حماسه میخوانده‌اند[۲]. همین توصیف اغراق آمیز را وقتی شاعر در حق معشوق واحوال عشق و عاشقی‌استعمال کند غزل است ـ یعنی نسیب، و وقتی درباره عزیزی از دست رفته بکارش بردنا نام میگیرد یا مرثیه. همچنین وقتی آن را در توصیف کسی بکار دارند که تمجید و تملق او مطلوب است مدح خوانده میشود یا نعت و منقبت و اگر دربارهٔ کسی استعمال کنند که مقصود تحقیر یا تهدید اوست ـ هجوست یاهجا. بدینگونه تمام اغراض دیگر بیش و کم تابع آن بشمارند و وابسته بدان، البته قدرت و استعداد شاعران در تمام این اغراض یك اندازه نیست شاعرانی هستند که قدرتشان در مدیح است یا فخر شاعران دیگر هستند که در هجا بیشترقدرت‌دارند یادررثاء. تفاوت‌درطبع‌است ودرآنچه‌شاعررا بسرودن‌شعر بر میانگیزد. شاعری‌هست که‌خشم‌اورا به‌شاعری وا میداردشاعردیگری در غلبهٔ میل‌و محبت سخنسرائی میتواند کرد و شاعری هم هست که تنها آزو توقع میتواند تار دلش را بلرزاند و به نوا درآورد. دربین شاعران عرب بسیار بوده‌اند

کسانیکه به تأثیر این عوامل نفسانی درپیدایش شعرتوجه داشته‌اند. عبدالملك مروان ازکسی پرسید که اکنون هیچ شعر گویی؟ گفت درین اوقات نه شراب خورده‌ام نه طرب داشته‌ام نه خشم گرفته‌ام و شعر جز دریکی از این‌سه حال نگویند. نیزآورده‌اندکه یکی ازکثیر عزه پرسید چرا ترك شاعری کرده‌یی؟ جواب دادکه جوانی رفت وسرکشی نماند، عزه مرد وشادی نماند عبدالعزیز مروان هم وفات یافت ورغبت نماند[۴] یعنی دیگرچه سبب برای شاعری هست؟ حافظ میگویدکی شعر ترانگیزد خاطرکه حزین باشد؟ وانوری وقتی درعالم ادعا ازحرص وغضب وشهوت دست‌فرو میشویدکه هم دست ازمدح کشیده‌است‌هم ازهجوو وغزل[۵] نقادان و صاحبنظران از خیلی قدیم متوجه بوده‌اندکه‌استعداد شعرا ومهارت و قدرتشان در انواع مختلف تفاوت دارد چنانکه نشانهٔ آشنایی باین‌نکته‌راهم‌در کلام‌افلاطون میتوان‌یافت‌دریونان باستانی،وهم درنزدابن‌قتیبه ادیب ونقادقدیم عرب[۶]. بندرت ممکن است اتفاق‌بیفتدکه یك شاعر غزل سرای طراز اول در مدح هم‌بهمان درجه‌قوی‌باشد یاکسی‌که دراشعار اخلاقی‌وتعلیمی قدرت ومهارت دارد درساختن قصه‌های رزمی یا بزمی هم بهمان اندازه قدرت داشته‌باشدو مهارت. البته درهریك از این انواع و اغراض شعر، ادب گذشته نامهایی بزرگ عرضه داشته است و ازآنهاست‌که میتوان تا اندازه‌یی به‌حدود وشروط هرفنی پی‌برد. باری‌وصف ممکن است مستقیم باشد و بطریق خبریاغیر مستقیم‌باشد وبصورت‌انشاء. هدف‌توصیف هم‌ممکن‌است فقط‌تصویر باشد- تصویر اشیاء و طبیعت. اما حتی در چنین‌حالی نیز توصیف شاعرانه هرگزیك‌تصویر مجرد نیست تصویر یا صورتیست ازطبیعت بدانگونه‌که درآینهٔ ذهن شاعر منعکس میشود و از اینجاست که تقلید شاعرانه عبارت میشود از انسان باضافهٔ طبیعت. گرایش به رئالیسم و ناتورالیسم مطلق دراین موارد ادعائی است‌واهی ویا لااقل غیر شاعرانه. ابهام مه‌آلودی‌که طبیعت ستائی نیمایوشیج رابآنسوی رئالیسم میکشاند سبب عمده‌یی است‌که‌کلام‌اورا باوجود نارسائی های‌دستوریش شاعرانه‌تر جلوه میدهد تا توصیفات عریان بعضی شعرای نئوکلاسیك امروز . بعضی‌موارد هم‌هدف ازوصف وتوصیف شاعرانه تنها تحریك علاقه یانفرت‌استدر غیر-نسبت بهیك امر، یك منظره یاحالت. اینجاست‌که شاعر تقیدی بوصف‌دقیق

ندارد. همین که بتواند حالتی را ــ که خود از تماشای شیئی یافته است ــ درغیر القاء کند برایش کافیست. درهرحال طبیعت ــ وانسان که جزئی از آنست ــ در شعر شاعران تصویر میشود. جز آنکه شعر شاعران به ندرت آن راچنانکه‌هست نشان میدهد چون کار شاعر آنست که‌باقیاسات شعری معانی خرد را بزرگ گرداند و معانی بزرگ را خردنشان‌دهد. غالباً برای خیال انگیزی وتصرف در اذهان،طبیعت و انسان را یا بهتر آنچه هست عرضه میدارد یا بدتر. هیچ چیز چنانکه هست درشعر نمیآید ــ جز آنکه شعر را تباه کند ــ وفاقدلطف و تأثیر. اما این‌طبیعت سِتایی که در شعر هست از تأثیر تربیتی خالی نیست. انسانرا بسادگی، بزندگی ساده‌ودور از هیاهو دعوت میکند ووجود وی را از عشق‌بسادگی،بخلوت وانزوا، و بشادیهای بی‌شائبهٔ حیات‌میآ کند. توصیف‌طبیعت در بعضی موارد حاکی است از انس وعلاقهٔ واقعی بطبیعت. البته نزد عارف طبیعت بیجان نیست‌زنده است ومثل هرزنده‌یی شوق وحرکت دارد و حتی‌عارف صدا وحرکت نبض آنرا هم میتواند حس کند. روح شاعر ــ شاعر واقعی‌مثل سعدی ومولوی ــ است‌که این شور وحرکت‌کیهانی را ادراك میکند و اززبان تمام اجزاء کائنات پیغام محبت میشنود و بساکه خود را چنان باتمام عوالم پیوسته می‌بیندکه در دنیا هرذره‌یی که تکان بخورد یا نابود شود وی چنان میپندارد که چیزی ازوجود خودش‌کم شده است وباچنین احساس باتمام‌کائنات احساس خویشاوندی میکند ومیتواندمثل‌سن‌فرانسواداسیز * قدیس قرون‌وسطی باد وخاك ابرو وسنگ ودرخت راهم برادر خویش بخواند:ــ برادر باد، برادر ابر، برادر سنگ،برادر خاك. همین احساس پیوند باجهانست‌که شاعر را آشنا میکند فی‌المثل بازبان درخت باحرفهاودرد دلهای درخت.چنانکه‌سیاوش کسرائی درغزلی برای درخت راز ونیازها با این جوانی روینده دارد ــ مثل رازونیازی‌که با یك زن زیبامیتوان‌کرد. حتی بیان شاعرممکن است‌یك‌لحظه، خواننده را بیاد پل والری * بیندازدکه دلکش‌ترین و ژرف ترین اندیشه‌های چنار را درپای بندیی که بخاك دارد در ضمن یك قطعه بیان میکند[۷]. قطعهٔ ابر

☆St. François D'Assise ☆P. Valery

زمستانی اثر دکتر حمیدی هم چنین شعریست. با جوش وهیجان رمانتیك امـا حاکی از ادراك درست‌از طبیعت وشادیها و دردهایش. با اینهمه‌طبیعت آنچنانکه در کلام منوچهری، لامعی وقاآنی وصف میشود چنان از سادگی بیان که‌مقتضای طبیعت است بدور می‌نماید که ازآن‌اوصاف جز به ندرت نمیتوان درغورطبیعت فرو رفت‌و اینجاست ضرورت تجدید نظر در شنـاخت طبیعت ـ کاریکه شعرای امروز ازنیما و دیگران‌آغاز کرده‌اند. هرچنددر ارزیابی توفیق آنهاجای‌بحث هست. مسألهٔ دیگر درین باب عبارت است از بحث درباب مدیحه سرایی... این مدیحه دوستی و تأثراز مجامله و تملق شاعران البته اختصاص بادب‌فارسی ویا دنیای اسلام ندارد و متأسفانه از طبایع مشترك انسان است. چنانکه هـم حکام و جباران یونان وروم از این شراب دروغ مست میشده‌اند هم‌خنیاگران و نوازندگان درگاه خسروان‌باین افسون‌دلهای‌سخت آنها را نرم‌میکرده‌اند. حتی در جامعهٔ امروزی غرب‌هم جباران واقعی‌یعنی طبقات‌عامه درمقابل‌تملقات نوازشگر عوام فریبان تسلیم میشوند ـ خاصه در مواقع انتخابات واخذرأی. تملقات عاشقانه هم که موضوع غزل است تأثیرش مخصوصاً در طبقات مخاطب بسبب طبع مدیحه دوستی آنها است‌که خود ناشی است ازفطرت انسانی... در هرحال قسمت عمده‌یی از آثار قصیده گویان ما عبارت است از همین مدایح و ملحقات آنها: ـ فخر، رثا،عتاب، هجا، اعتذار، وغزل. دربین این‌ممدوحان بوده‌اند کسانیکه از خوش باوری خویش یا ازتلقین شعرا واقعاً این مدایـح پوچ‌راوسیله‌یی تلقی‌میکرده‌اند برای جاویدان‌کردن نام خویش چنانکه‌شعرائی هم بوده‌اندکه شهرت رودکی را ـ خاقانی شهرت عنصری را و ابن یمین‌قبول و شهرت عنصری و انوری را ـ بیشتر بسبب ممدوحانشان فرانموده‌اند وهریك خود را ازآن رقبا برتر میشمرده‌اند[8] . منوچهری حتی درین مقام خود را با شاعران معروف عرب سنجیده است و ممدوح خود را با ممدوحان‌آنها[9].مدح البته اختصاص‌بامراء ومحتشمان عصر ندارد در ادب اسلامی بسیارست‌مدیحه‌هایی که درحق پیغمبر گفته شده است یا ائمهٔ دین ـ نعت و منقبت. بحث درین نوع اخیر مربوط است بشعر تعلیمی ـ اشعار دینی. اماآنچه راجع بمدح‌محتشمان و نام آوران عصرست‌شرط عمده درآنهااین‌است‌که‌شاعر دروصف وستایش‌ممدوح

میگوید مناسب باشد با احوال و آرزوهای او. از آنکه اینگونه تعارفات وقتی ممکن‌است‌برای ممدوح‌مؤثر بیفتد که خوداو لااقل اتصاف‌بآن احوال‌را در جزو آرزوهای خویش پرورده باشد. ازینجاست که صاحبنظران گفته‌اند ممدوح سپاهی رابا‌ید باوصاف سپاهیان‌ستود وممدوح عالم را به اوصاف‌علما[۱۰]. مأمون خلیفه برکلام یکشاعر که او را بیش از حد ضرورت اهل زهد نشان داده بود از همین جهت ایراد کرد[۱۱] ایرادی که وارد بود و نظایر آنرا از خلفای دیگر هم نقل کرده‌اند. درست است که گاهی بعضی از این مدایح شاید ممدوحان را تاحدی هم اصلاح میکرده است ـ ووامیداشته است تا خود را به اوصاف پسندیدهٔ شاعران متصف بدارند اما در غالب موارد تأثیر این تملقات فاسد کردن ارباب قدرت بوده است و مغرور کردن آنها ـ لامحاله مغرورکردنشان به نام باقی، دولت جاوید. نه مگرحتی پیندار ☆ شاعر قدیم یونان هم گفته است کارهای بزرگ وقتی از ستایشگری شاعران بی‌نصیب باشند در فراموشی عمیق فرو می‌مانند[۱۲] اینجاست که حق با ناصرخسرو ـ و امثال اوـست که شاعران مدحتگر را ملامتها کرده‌اند، بیش ازممدوحانشان. می‌گویند نابغهٔ ذبیانی هم کـه اول‌بار قصیدهٔ عربی را برای مدیحه گویی بکار برد نزد قوم حیثیت خود را از دست داد [۱۳] چنانکه هرچند از نعمت و ثروت بهره یافت ومثل اخلاف ایرانی خودـعنصری ومعزی ـ درطلا غرق شد اما نزدعامه از اعتبار و وجاهت افتاد ظاهراً این میزان را ذوق عـامه حفظ کرده است و هنوز هم رد و قبولش تابع آنستـ تقریباً درهمه‌جا. باری در طی این مدیحه‌های صنعت‌گران که حتی زبـانشان برای ممدوحان ترك و ترکمان قرنهای‌پنجم‌ششم‌درك‌کردنی نبوداین میسن ● های شرقی‌آنچه‌را برای ارضاء حس‌تملق جویی خویش لازم‌داشتند بدستمی‌آوردندو همین کافی بودکه خیالشان را برانگیزد ونفوس‌غارتگرشان را به‌نفوس غارت شدهـ بنفع شاعرـ تبدیل کند. علاقهٔ جنون آسا به دروغ چاپلوسان غالباً این ممدوحان سطحی را تا آن حد گمراه میکرد که استعدادهای کم مایه را نیزبقدر نبوغ واقعی تشویق میکردند ـ بوسیلهٔ صلات و جوایزی که از غارتها و اردو کشی‌ها

☆ Pindare ● Mecene

بدست میآوردند. سلطان محمود غزنوی مدیحهٔ عنصری راکه فی‌الجمله چیزی از آن درك میکرد با شعری‌که تندا۔ یك راجهٔ متملق هند و۔ بزبان خویش در مدح او سرود بیك نظر میدید[۱۴] از آنکه هر دو شعرفقط غرور او را ارضاء می‌کردواورادر عالم رؤیاهای مستی بخش درردیف‌خدایان بی زوال‌هند در میآورد.

هدف‌اصلی شاعرهم درینگونه اشعارهمین بود۔تصرف درنفوس ممدوحان بقصد تحریك سخاوت آنها و هرجا که این مقصود حاصل نمیشد عکس‌العمل شاعر سخت بود و غیر شاعرانه. گاه تخلص بنام ممدوح دیگر میشد: کاری که حتی عنصری هم بدان متهم شده است و گاه ممدوح تهدید میشد و کار به عتاب میکشید یا بهجو. بهمین سبب بود که هرجا ممدوح گشاده دستی‌پیدا میشد که از ساده دلی یا زیرکی برای دروغ‌های متملقان ارزشی قایل بود از همه جا شاعران و مسخرگان و خوش آمد گویان بدورش جمع میشدند تا از آن باران طلائی که از دستش میبارید سیراب شوند و اگر بهره‌یی حاصل نمیشد او را ترك میکردند بقصد جایی دیگر. فهم و علاقهٔ ممدوح و لیاقت او اهمیت نداشت و این نکته را خان‌های غارتگر و جاهل قرون تالی هم۔ مثل خود شاعران ۔ درك میکردند. درواقعهٔ افاغنه، یك امیرناتراش‌در فارس مورد ستایش شاعری شد که وی از شعر او هیچ نفهمید اما وقتی چند بیتش را گوش کرد گفت‌کافیست میدانم چه میخواهد قدری پول باو بدهید[۱۵]. همچنین حکایت معروف صله بخشی لفظی کریمخان ۔ که شاید عبارت شاه بخشید شیخعلیخان نبخشید بآن‌راجع باشد۔حاکی‌است‌از توجه‌عامه‌ممدوحان‌به مقصد اصلی ستایشگران. داستان معروفی شاعر با خلف احمد و حکایت خرك سیاه اوکه در جوامع الحکایات عوفی[۱۶] آمده است هم نمونه‌یی است از طرز فکرمدیحه سرایان‌که احیاناً ازنبودن ممدوح با همان لحنی‌شکایت می‌کردند که امروز یك بقال بینوا میکند از فروش نرفتن جنس باد کرده‌اش. عین این لحن شکایت را در قصاید ستایشگران از منوچهری، انوری، و ظهیر تا وسال و سحاب و سپهر میتوان یافت. یك نوع از این مدایح هم هست که اختصاص دارد به خودستایی۔ فخر. این نوع شعر ظاهراً ۔ اساس قصیده بوده

است در شعر عرب جاهلی که شعر را وسیله‌یی میدیده‌اند برای عرضه کردن مفاخر ـ مفاخر قبیله و مفاخر خویش. درادب اقوام دیگر هم شعر فخر هست و حتی امروز بعضی روانشناسان مبنای آنرا یك عقدهٔ روحی میدانند ـ عقدهٔ نرگسی * . بنای این حال برداستان نرسیس‌است ازاشخاص‌اساطیر یونان که صورت‌خویش‌را درآب‌دیدوعاشق خود شد وچون مردخداوند او را تبدیل کرد به گل ـ به نرگس که در ادب غربی مظهری است برای خود پسندی. نه آخر خودپسندی صفت عمدهٔ هرآفرینشگرست؟ شلگل * منتقد آلمانی یك جا میگوید هرهنرمندی‌نرسیس است یعنی خودپسند. باری این خودبینی شاعرانه منشأ معانی و سبکهایی خاص شده است در شعر و شاعری. عمربن‌ابی ربیعه شاعر عرب که گویند محبوب زنان بود و شاعر عشق و عاشقی، در غزلهای خویش بیشتر خود را میستود چنانکه گویی خودش معشوق بود نه عاشق: آیا همین طرز فکر را در اشعار عاشقانهٔ دکتر حمیدی شاعر معاصر ما نیز نمیتوان یافت که گویی او نیز مثل هبل * شاعر آلمانی از معشوق توقع دارد که در عشق وی پایدار باشد اما از وی توقع وفاداری نکند؟ در ادب فارسی البته بسیار بوده‌اند شاعرانی که اشعار فخریه سروده‌اند ـ مخصوصاً در ستایش شعر خویش. بیك روایت ـ که گویا مورد قبول آدمهای خوش باور و آدمهای شکاك هردو میتواند بود ـ اولین کسی که درشعر خویشتن را بستود ابلیس بود؛ یعنی که‌اولین شعر، ستایشی بوده است از گناه‌و دروغ. غضائری، انوری، سید حسن غزنوی، خاقانی، نظامی، حتی‌وصال، و قاآنی همه‌فخریات دارند بسیار. نوعی ازهمین اعجاب‌بنفس وخود ستائی، اعتقاد مبالغه‌آمیزیست که شاعران بشعر و هنر خود داشته‌اند. درین مورد گمان میکنم همهٔ شاعران بزرگترین شاعر را فقط یکنفر میدانسته‌اند ـ: خودشان. این دعوی را اگر هم به زبان نمیآورده‌اند همیشه توقع داشته‌اند از زبان دیگران بشنوند. بهر حال شاعران غالباً در تعریف شعر خود به مبالغه سخن گفته‌اند چنانکه دانته * شاعر بزرگ ایتالیائی هم از شعر خویش با همان لحن فخر آمیزی

☆ Narcissus complex. ☆ Schlegel ☆ Hebel ☆ Dante

صحبت میکند که سعدی‌وحافظ ما ازسخن خود یادکرده‌اند.

بموجب یك روایت، مولانا مظفرهروی درموقت مردن دیوان خود را در آب انداخت‌که بعد از مظفر هیچ‌کس قدرسخن وی نخواهد دانست بلکه‌آنرا فهم نتواند[۱۷]. اگر هم دیوان‌مظفر اکنون در دست هست تا این دعوی‌دولتشاه را بی‌اعتبار کند دراین باب شك نیست‌که بسیار بوده‌اند شاعرانیکه خود وشعر خودرا مافوق فهم‌اهل‌عصر میدانسته‌اندوهم‌اکنون نیز چه بسیارند.دراینصورت لحن دکتر حمیدی راکه غالباً از این فخریات مشحون است نه غریب باید خواندنه گزاف.همین لحن‌فخروستایش‌است‌که وقتی‌درستایش‌معشوق بکارمیرود قویترمیشود: نسیب‌یاغزل. درین‌نوع‌شعرست‌که‌شاعردرد وسوز عاشقانه‌خویش‌را به غیر تلقین میکند واورا به شور وهیجان میآورد. این نوع شعرست‌که‌در کلام اصحاب حال‌گه‌گاه بکلی جنبهٔ انفعالی پیدا میکند و از قصد وغرض وشعور و آگاهی خالی‌است. عشقی که درین غزلهاوصف میشودعبارت است ازحب‌تملك‌ـ تملك جسم معشوق. گاه معشوق یك غلام ترك است، بنده‌یی زرخرید که چهرهٔ اوصورت کلاسیك‌معشوقرا در ادب قدیم‌فارسی نشان میدهد: چشم‌چون‌نرگس، زلف مثل سنبل، روی مثل ماه چهارده شبه و امثال‌آنها.... رنگه مذکر که در این اشعار هست اسلامی است[۱۸] وحاصل زندگی در اردوها ورباطها. بااینهمه عشق به زن هم نه نادرست ونه غیر واقع. غزلهای بسیار هست مشحون به عشق زنانه ـ عشق طبیعی. شوروالتهاب عاشقانهٔ زن نسبت بجنس مخالف درشعرقدیم نیست یا نادرست.زنان شاعر هم‌که غزل‌سروده‌اند در واقع عواطف جنس‌مخالف را ترجمه‌کرده‌اند.با اینهمه فروغ فرخزاد شاعرهٔ معاصر در شعر غنائی‌خویش ترجمان آرزوهایی شده است‌که در جامعه‌های تهذیب یافته شرم ومناعت زنانه آنها را مهار میکند وپیروان شیوهٔ او غزل را شبیه‌کرده‌اند بغزل هندی‌که بقول‌شبلی‌نعمانی‌در‌آن‌اظهارعشق‌ازجانب‌زن‌است‌نه‌مرد[۱۹].درهرحال‌فروغ،رنگه زنانه‌عمیقی‌بشعرامروزفارسی میدهدوادب‌فارسی راهم مثل ادب تمام اروپا سوق میدهد بسوی احساسات زنانه . احساسات زنانه که بقول بند تو کروچه *

---

* . Croce

مدتهاست ادب اروپائی را تسخیر کرده است[۲۰]. صحبت ازغزل فارسی بود در شعر کلاسیك. نـوعی عشق افلاطونی هم درین غزلهـاهـست ـ الحب‌العذری. بدین‌گونه، عشق که موضوع عمدهٔ غزلست‌گاه ازعشق جسمانی به‌عشق روحانی تصعید میشود. عشق جسمانی نیز گاه هیجانی داردکه درشور والتهاب‌آن‌عتاب وشکایت تبدیل میشود به نفرین ونفرت نسبت بمعشوق. همین نکته است که‌شعر عاشقانهٔ دکترحمیدی را تند میکند وعتاب‌آلود، پراز خشم و نفرت چنـانکه باسنتهای قدیم عشق ـ که مبتنی است برفداکاری و از خودگذشتگی ـ فاصله می‌یابد. غزل فارسی ازجهت طرزبیان تدریجاً زبانی یافته است خاص: ساده‌و لطیف، که شایدترکیبی است.متناسب‌اززبان سعدی وحافظ غلبه وقدرت‌این‌زبان خاص هم تاحدیست که‌حتی‌درشعر غنائی امروزکسانی‌مثل توللی‌ونادرپورتقریباً همانرابکار میبرند وقوت‌وقدرت این زبان غزل هم ظاهراً با همین اشعارغنائی تازه بیشتر مناسب است.درصورتیکه این زبان سنگین و باشکوه درغزلهائی که امروز بسبك قدما گفته میشود دیگر نیروی حیاتی ندارد و سعی امثال شهریار که باآوردن بعضی الفاظ تازه و جاری ـ حتی فرنگی ـ ومخلوط کردنش بـا تعبیرات عامیانه و روزنامه‌یی‌ـ خواسته‌اندآنرا برای ذوق مردم امروز مناسب کنند ظاهراً باتوفیق قرین نشده‌است. باری عشق درغزل فارسی رموزی‌دارد و سنت‌هایی.رموزعشق‌وعاشقی قدیم نیاکان‌مارا امروز ازین‌غزلهامیتوان‌استخراج کرد چنانکه ابن حزم اندلسی ازغزل عربی استخراج کرده است در رساله‌یی موسوم به طوق الحمامه[۲۱] حتی سنت لیریك قدیم اروپائی هم کـه منسوبست به تروبادور * ها باحتمالی از تأثیر اسلامی پـدیدآمده است. نام‌تروبادور نزد بعضی محققان لفظ عربی طرب را بخاطر آورده است[۲۲]. درهرحال سنت‌عشق‌و عاشقی وزبان قدیم آن نزد غزلسرایان‌گذشتهٔ ما اقتضای خودداری داشته‌استو عفاف. با اینهمه،پرده دریهایی‌که درشعرعشقی ـ یاجنسی ـ امروز هـست‌قسمتی از اشعار فروغ فرخزادو پیروانش را تبدیل‌کرده است بآنچه شعر رختخواب میگویند ـ پراز هیجان جنسی و خالی از ملاحظات اخلاقی. البته شهرت و

* Troubadours

قبولی کـه این اشعار یافته است ممکن است تاحدی هـم مرهون جنبهٔ خاص اخلاقی آنها باشد. درهرحال صراحت وسادگی غیرزنانه‌یی که دراین اشعارهست آنها را از جهت ادبی هم قابل توجه میکند ـ وقاحت کلبی * شان بجای خود. البته عنوان شعر رختخواب هم که یك تن از نقادان مطبوعات باین اشعار داده است تصویردرستی ازتمام‌شعر فروغ نیست. درك شاعرانه‌یی که درشعراوهست عمیق وبی‌شائبه است وحاکی‌ازیك دید تازه. بعلاوه تولدی دیگرش منشأ تولدی است تازه برای شعر امروز.

غـزل فارسی بجز عشق ببعضی معانی مناسب دیگر هـم توجه دارد از آنجمله است لذت جویی، اغتنام وقت و، وصف شراب. لذت جویی و اغتنـام وقت عبارتست از تعلیم ابیقوریان بی‌نام ایران ـ کـانی که تمایلات اباحی داشته‌اند وزندقی. اما وصف خمر ـ نیز مثل تغزل ـ اختصاص به غزل نداردهم در مثنوی و رباعی هست هم در تشبیب قصاید. خمریات که در نزد مـلمین از یادگار جاهلیت عرب مانده است در واقع نوعی عصیان است برضد شریعت و برضد قرآن. احتمال تأثیرخمریات یونانی درشعر قدیم عربی مشکلست امادر خمریات اسلامی شاید مایه‌هائی ازسرودهای‌بزمی‌قدیم ایران ـ خسروانیات ـ منعکس باشد. یك نمونهٔ قدیم از اینگونه خمریات فارسی تشبیب نونیه‌رودکی است که درقصاید ونیز مسمطـات منوچهری آهنگ آنها تکمیل شده است بـا بعضی تأثرات ازبشار وبونواس . این نعره‌های مستانه که بانگ دیونیزوس * یونانیها را در محیط میکده‌های ترس محتسب خوردهٔ اسلامیان تجدید میکند هم در ترانه‌های خیام انعکاس دارد هم درغزلهای حافظ. بعلاوه ساقینامه‌هـای بسیار ـ ازفخر گرگانی تاحافظ وبعداز وی ـ که تذکرهٔ میخانه، جلوه‌گاه‌بعضی ازآنهاست حاکی است از کثرت توجه شاعران شرق باین نوع شعر کـه خود داستانی دراز دارد. باری غزل و فخر ومدح همه از آنگونه اشعارست کـه در آنها شاعر میخواهد در وصف آنچه موضوع حس اوست بکمك قیاسات شعری خویش معنی خرد ـ یاعادی ـ را بزرگ گرداند اما البته جایی هم هست که

☆ Cynisme ☆ Dyonisos

میخواهد معنی بزرگ ـ یامادی ـ راخرد جلوه دهد و حقیر. این استآنچه هجو خوانده میشود یاهجاوممکن است هدف‌آن یك‌ممدوح بی‌احتیاط باشدیایك معشوق جفاکار.

درهجا چنانکه قدامةبن جعفر میگوید شرط‌آنست‌که آنچه برکسی‌عیب میگیرند واقعاً برای او عیب باشد همانطورکه مدح هم وقتی واقعاً مدح است‌که‌آنچه درستایش ممدوح گفته میشود برای اوفضیلت و برتری تواند بود. از اینروست‌که‌آنچه یکشاعر عصرمادر ضمن هجو دانشمند پیری گفته است واو را به زشتی صورت نکوهیده است خطاست چون این عیبها برای‌یك دانشمند نقص‌نیست. همچنین اگرکسی یك‌سردارپهلوان‌را بنادانی عیب‌کنداورا هجوی نکرده است مگر آنکه نادانیش را درکار پهلوانی ویـا سرداریش عیب کرده باشد.درادب‌کلاسیك‌ما منجیك،سوزنی،وانوری‌بودرمتأخرین یغمابسبب‌هجوهای خویش مشهورند و البته شهرتی است‌کاذب و بی‌افتخار. بعلاوه نوعی هجو هـم هست‌که شامل درگذشتگان است ـ غالباً دشمنان ممدوح یا دشمنان شاعر کـه خشم ونفرت وی حتی برمردمشان هم ابقاء نمیکند. نمونهٔ این‌گونه اشماردر زبان فارسی هست ۲۳ اما بسیار نیست از آنکـه در اخلاق عامه بدگویی از مـردگان نا رواست . اما ستایش و بزرگ داشت مردگـان رایجست خـواه ممدوح در گذشته‌یی باشد یا محبوبی ـ و همین است‌کـه رثاء خوانده میشود یا مرثیه .

شاید بتوان‌اشماری‌راهم‌که شاعران‌گه‌گاه دربیان مصائب وآلام‌خویش‌ـ فردی یـا اجتماعی ـ سروده‌اند بـاین‌گونه مرائی ملحق کـرد. چنان که شکایت نامهٔ انوری را از واقعـه غزوندبهٔ سعدی را برزوال ملك مستعصم جز مرثیه چه میتوان خواند؟ بعلاوه حبسیات هم ازین نوع مرائی است و در این شیوه قدرت بیان مسعود سعد بی‌شك نام اورا بعنوان یك سرمشق‌جاویدان کرده است وخاقانی‌هم باآنکه حبسیات قوی داردبیانش چنان متصنع‌وپرحشمت است‌که خواننده بندرت جرئت میکند دردل خویش با اوهمدردی واقعی حس کند. اوج بیان مرثیه دربیان اندوه ها و دردهائی است‌که شاعر از مـرك یك عزیز درمی‌یابد ـ ازسایهٔمخوفمرك. البته مرثیه سرایی درباب مرك عزیزان

از دست رفته ـ خواه یارو خواه‌خویش ـ بیشتر، از احساسات طبیعی مشحون است تا مرثیهٔ ممدوحان و نام‌آوران. چنانکه در مرثیه‌های خاقانی ـ که‌برای زن وفرزند خویش‌سروده‌است ـ باوجودتکلف وتصنعی که حتی درین تاریک‌ترین وحزن‌انگیزترین لحظه‌های عمر دربیان وی هست بیشتر میتوان حس همدردی یافت تادر اشعاری‌که همو یاسعدی وفرخی ودیگران سروده‌اند در فقدان حکام محبوب یا امراء ناکام خویش. دراین مرثیه‌ها صداقت و صمیمیت شاعر دربیان تأثر واحساس‌واقعی‌خویش‌حتی‌میتواندبی‌پروایی‌اورا در رعایت‌نکردن‌سنتها هم جبران‌کند. مرثیهٔ مادر کـه شهریار سروده است[۲۴] باآنکه شعر تاحدی آزاد است ازجهت تلقین حس والقاء همدردی‌درغیریك شعر قوی است ـ شعرواقعی. بهرحال درمرثیه زبان باید ساده باشد و بی‌تکلف ازآنکه تکلف وصنعت‌بطبیعی بودن احساسیکه مضمون مرثیه است لطمه میزند. اهمیت این نکته تاجایی‌است که این بی‌تکلفی اگربسنتهای قدیم ادبی هم لطمه وارد آورد باك نیست‌بشرط آنکه تأثیرش را در نفوس قوی‌ترکـرده باشد. ازین روست که مرثیه ساده و بی‌تکلف فردوسی در مـرگ فرزند که از وفور جوش و التهاب واقعی شایسته آفریدگار رستم‌وسهراب‌است‌خیلی‌بیشتردرنفوس‌تأثیر داردتاآنچه‌خاقانی، کمال اسمعیل، و جامی گفته‌اند درهمین باب ـ باتمام قدرت ومهارتیکه در بیان‌بخرج داده‌اند. در واقع مرثیه هایی مانند آنچه خاقانی و کمال اسمعیل ساخته‌انـد بمنزلهٔ تکلف هایی است‌که بکار برده‌اند برای فراموش کردن درد های واقعی خویش و انصراف ازواقعیت‌های‌دردناك قلبی خود. شایدهم طرز بیان متکلف‌نما برای‌آنها دراثر تمرین وتکرار، طبیعی بوده است وجزوطبع. باری، دربین مرثیه‌هایی‌که موضوع‌آنها نه‌یك عزیز از دست رفته است نه‌یك ممدوح گمشده صادقانه‌ترین انواع، مراثی مذهبی است. مثل ترکیب بند محتشم‌کاشانی درباب واقعهٔ کربلاکه مقلدان بسیار یافته است مخصوصاً در وجود صباحی و وصال و یغما و بهار. این مراثی بسبب صداقت احساس‌گویندگان تأثیر قوی دارند و دربعضی موارد نمونهٔ اعلای مرثیه بشمار توانندآمد.

نوعی مرثیه هم عبارتست ازآنچـه شاعر درمرگ خویش میگوید خاصه برای سنگ قبر. درین نوع مرثیه شاعرکه بهرحال مرگ خویش را واقعاًدر

ته دل بدمستی تصور نمیکند فرصتی دارد برای تفکرات عبرت‌انگیز ـ بسبك خود ومتناسب بادید وفکر خود. ازجمله منظومه‌یی که ایرج درین موردسروده است درآکنده از روح خیامی است ـ فکر فرصت‌جویی ولذت طلبی. اماآنچه پروین اعتصامی وشهریار ازاین مقوله ساخته‌اند نشانی است از روح عرفان در آنها ـ تسلیم بمرگ‌وتسلیم‌بسکوت: پیام‌موعظه‌یی که‌یك‌قبر در دهان‌سردسنگین خویش دارد وآنرا از زبان شاعری بیان میکندکه از ورای خـاك سرد بیحس صدای پای مرگ را حس میکند: صدای پایی راکه گویی همه جا آرام سایهٔ فراموشکاران بی‌خیال راکه شکار او هستند تعقیب میکند.

١٤

شعر عامیانه و نمایش

وقتی صحبت از انواع شعر فارسی در میان میآید و از منشاء آنها،سهم عمده‌یی را که شعر عامیانه درین میان دارد نباید فراموش کرد. در واقع قدیمیترین نمونهٔ کلام موزون که بزبان فارسی موجودست تصنیفهای عامیانه است: حراره‌ها و سرودها ــ سرود اهل بخارا، سرود اهل بلخ و جز آنها. اینکه سرگذشت پهلوانها و نام‌آوران نزدعامه رنگ قهرمانی بیشتری میگرفته است و موضوع چامه‌ها و سرودهای عـامیانه میشده است نکته ایست که از قرائن موجود برمیآید و نمونهٔ آن در ادوار ساسانیان ترانه‌ها و داستانهای راجع به بهرام‌گور بوده است و ترانه‌های راجع به خسرو ــ که بعدها منشأ قصه‌های بزمی مربوط بآنها شده است. در هر حال باآنکه از ترانه‌های قبل از اسلام ــ کـه ظاهراً الحان کـانی چون بـاربد و نکیسا را شور و حرارتی میداده است ــ اکنون نمونه‌یی در دست نیست اشاراتی که در کتب بعد از اسلام بوجود آنهـا هست و همچنین وجود تصنیفها و سرودهایی که بلافاصله بعد ازظهور اسلام درسرزمین ایران پدیدآمد ــ و بعضی نمونه هاشان هم باقیست ــ حاکی است از وجود اینگونه اشعارعامیانه درایران قبل‌از اسلام. در دورهٔاسلام‌ازهمان‌آغازفتوح‌این‌سرودهای‌عامیانه‌سرمشق‌شدبرای‌شعرفارسی که در واقع بکمك نمونه‌هـای شعر عربی، از آنمیان شعر جدید فارسی ــ ادب

منظوم رسمی- پدید آمد. در هر صورت جایی که از نشأت و تحول شعر فارسی سخن میرود شعرقدیم عامیانه سهم عمده دارد. کاملترین صورت موجود این شعر عامیانه هم عبارتست از شکل فهلویات- دوبیتیهای فهلوی. همین فهلویات است که از قدیم در زبان خنیاگران محلی آفرینندهٔ شور و هیجان و رقص و طرب بوده است و حافظ از آن به گلبانگ پهلوی تعبیر کرده است. این تصنیفهای عامیانه از جهت وزن روی هم رفته نشان دهندهٔ سنتهای قدیم است-سنت ترانه‌های پهلوی که ظاهراً میبایست هجائی بوده‌باشد. تعدادی از آنها بلهجه‌های محلی در کتب مختلف نقل شده است و بعضی شعراء قدیم حتی بهمان‌شیوهٔ عامیانه، فهلویات‌میسروده‌اند. ترانه‌دری هم- که‌از فهلویات عامیانه پدید آمد- بعدها در دست کسانی چون عنصری و خیام قالب رباعی را بیشتر مناسب خویش یافت و در مجالس طرب مایه شور انگیزی شد در رقص و در آواز.

عنوان دوبیت و دوبیتی - که در عربی هم از فارسی راه یافته- در اول اطلاق بر هر دو نوع ترانه میشد . هم رباعی که وزنش همان اشعار معروف خیام است و هم دوبیتی - دوبیتی خاص - که عبارت باشد از وزن اشعار باباطاهر. البته قدرت و حیات این اشعار- و این نوع ادب- بستگی تمام داشته‌است بیك خاصیت آنها: شفاهی بودنشان. از خیلی قدیم هم سعی شده است در جمع آوردن آنها و تدوینشان بشکل کتبی: چیزی که قدرت حیاتی و عمق ومعنی واقعی‌آنها را میکشته است وتباه میکرده. ازراحةالصدور برمیآید که در روزگار او نجم‌الدین نامی در حدود همدان رغبتی داشته است بجمع آوردن این ترانه‌ها، و ظاهراً از همان روی او را نجم‌الدین دوبیتی میخوانده‌اند[۱]. باآنکه غالب این اشعار گوینده‌یی نمیشناخته است بعضی‌هاشان از قدیم منسوب بوده‌اند بشاعران- شاعران واقعی یا خیالی. از جمله در لهجهٔ مازندرانی اشعاری هست منسوب بشاعری بنای امیر- امیری پازواری- که احوالش مشحون است‌از افسانه‌ها. چنانکه اشعار لری هم هست منسوب به گوینده‌یی نامش ملاپریشان. همچنین‌قسمتی ازفهلویات همدان ازقدیم مربوط بوده است با نام یك پیر - باباطاهر همدانی[۲] که احوال او نیز آمیخته است

با قصه‌ها. اینگونه‌اشعاراحیاناً نیزپرست از معانی عرفانی ـ اما یك‌عرفان ساده و عامیانه. مضامین دیگروساده‌تر هم در این اشعار عامیانه هست. این ترانه‌های عامیانه که‌همه جا منعکس‌کنندهٔ احوال‌روحی طبقات اجتماعی است، موضوع‌ها و مضمونهای وسیع و گونه‌گون زندگی را در بر می‌گرفته است. از لالایی تا مرثیه، از گهواره تا گور. سرایندگان هم اشخاصی‌بوده‌اند گمنام یا بی‌نام‌که آثارشان ــ ترانه، واسونك، ومتل‌ها نزدآدمهای ساده‌یی مثل خودشان خریدار داشته است. اما ادبا ــ تربیت یافتگان مدارس و مجامع ادبی ــ هرگزآنها را جدی تلقی نمیکرده‌اند. حتی امروز هم که شروع کرده‌ایم بجمع و تدوین آنها ــ و چند مجموعه نیز ازآنجمله نشرشده است ــ[۳] دربنکارهیچ شیوهٔ علمی جدی رعایت نمیشود. با اینهمه قدرت تأثیر و قبول آنها بقدریست که حتی تصنیف‌سازهای‌رادیووتله‌ویزیون‌هم‌امروزکاری‌نمیکنندجزتکرارهمان‌مضمون‌هاو جابجا کردن مایه‌هاشان.

در هرحال متل‌ها و افسانه‌های عامیانه بی‌شك پرمعنی‌ترین و عمیق‌ترین آفرینش‌های هنری است درتمدن‌های گذشته. اگرهم‌ادعای‌امثال ماکسیم گورکی که پنداشته‌اند فوکلور برجسته‌ترین ــ و از جهت هنری ــ کاملترین تیپها را آفریده است[۴] مبالغه‌آمیز باشد اهمیت فوکلور را در ایجاد تیپهای جاودانی ادب نمیتوان نادیده گرفت. در واقع خمیر مایهٔ بسیاری از قهرمانان عظیم داستانها‌خواه از آن نظامی و خسرو باشد و خواه از آن شکسپیرو گوته، در گذشته از همین منبع اخذ شده است و همین منبع در آینده هم منشأ الهام خواهد بود ــ برای اذهان مستعد. چنانکه بعضی متل‌های عامیانه‌باهمان اوزان ضربی فوکلوریك ــ منشاء الهام واقع شده‌است برای قطعات تازه. قطعهٔ پریا اثر ا. بامداد که از یك متل عامیانه الهام یافته است یك اثر پرمایه است از شعر امروز. هرچند پریهایش برخلاف پریهای فوکلور بیش از حد ضرورت در اشك غوطه میخورند. همچنین از قصه‌های عامیانه هم میتوان در ابداع قطعات تازه استفاده برد، قطعهٔ شهر سنگستان که م. امید از روی یك قصهٔ عامیانه ساخته است وجود مایه‌یی قوی از شعر را درین قصه‌ها نشان میدهد و نکته‌هایی که درآن هست آنرا حتی ازقلمرو ادب محض وارد زمینهٔ اجتماعی

میکند. این قطعه داستان یك شهر سنگ شده است که از زبان‌دو کبوتر بیان میشود زمینه اصلی آن البته از متل‌های عامیانه است و ایرانی است. م . امید با ذکاوت و قریحه‌یی خاص عناصر شعری را درین مایه‌های فولکلوری و سنتی کشف میکند و به بیانی شاعرانه، بی‌تکلف و مشحون از نوعی طنز مأیوسانه از آن چیز تازه‌یی میسازد.

درین میان نکته‌یی هست که باید اینجا بمیان آورم هرچند شاید تفصیلش مجالی‌دیگرمیخواهد اما بهرحال‌اینجااشارتی بدان لازم‌است. درآنچه امروز شعرنوخوانده میشود غالباً یك چیز غیر ایرانی هست که آنرابرای کسانی که دچاروغرب زدگی، نشده‌اند ناآشنا جلوه میدهد و تازه وارد. هنر عمدهٔ م . امید، وا. بامداد درین دو قطعه ــ که ذکرشان رفت ــ این است که توانسته‌اند این چیز غیر ایرانی را تاحدی از بین ببرند. دختران ننه دریا اثرا. بامداد حتی بزبان و فکرعامه و دردها و اندیشه‌های آنها جان میدهد. اما نه این روشنی بیان در تمام اشعار او هست نه این انسانیت بی‌غل و غش که جاهای دیگر گه گاه در نوعی ابهام مرتاضانه خفه میشود. با اینهمه در شعر ا. بامداد قطع نظر از بازیهایی که با قالب می‌کند فکر هست و درد واقعی ــ چیزی‌که نزد شاعران امروزنادرست. م. امید که ظاهراً با رموزبان سنت‌ها آشنائی بیشتر دارد از این ابهام برکنارست، نهایت آنکه آدم گاه از خود میپرسد حفظ زبان آرکائیك شاعران خراسان در شعری‌که قید وزن و قافیهٔ سنتی را بکلی زده‌است چه ضرورت دارد؟ درهرحال استفاده ازفولکلور شعر امید را هم زنده نگهمیدارد و هم‌آکنده از صمیمیت. همین خاصیت است که آخرشاهنامهٔ او را خوش‌کرده است باآنکه بقول فروغی[5] برخلاف مشهور شاهنامه آخرش خوش نیست. بعلاوه دردهای بی‌نام ــ که در ورای حیات فرد ــ روح انسان را به نومیدی می‌کشاند و بسکوت، در شعرامید مجالی برای جلوه می‌یابد ــ یك‌نمونه‌اش قطعهٔ کتیبه.

در بین انواع آثار ادبی درام و کومدی بیشك نفوذ و تأثیرشان در اذهان قویترست و فولکلور ایران ــ از آریائی و اسلامی ــ درین مورد منبع سرشاری‌است برای بوجود آوردن قهرمانان ــ و تیپها. البته درگذشته ــ حتی

گذشته‌های بسیار دور ـ ایران بکلی با هنرهای نمایشی بیگانه نبوده است. گذشته از تأثیر متقابل فرهنگ یونانی و ایرانی ـ که در عهد هخامنشی در جریان بوده‌است ـ هم اشکانیها با این فنون آشنا بوده‌اندوهم ظاهراً ساسانیها. البته عدم رواج فرهنگ رسمی در طبقات عامه مانع عمده بوده است در رسوب یافتن آثار این فنون در تاریخ ـ تاریخ کتبی و مدون. مع‌هذا وجود ترانه‌ها و مثل‌ها و همچنین‌قسمت بعضی سنتهای نمایشی حاکی‌است از سابقهٔ وجود آنها. بعلاوه تقلید یا نمایش قدیم ما حتی در شکل موجود با خود نشان‌ها دارند از گذشته‌های خویش ـ گذشته‌های‌دور. در باب تعزیه هم اگرچه نمی‌توان تأثیر تآتر فرنگی‌را نادیده گرفت لیکن شروع آنرا هم بیك تقلید ـ که فقط تصادف باشد ـ نمیتوان منسوب داشت. بهرحال این تعزیه قدیم ازحیث قدرت و تأثیر درجای خود چنان اهمیت داردکه حتی برای اروپائی‌ها یادآور تآترهای قدیم یونان بوده است ـ یا بقول گوبینو ☆ کاری بشمار میآمده است بزرگ[۶]

درست است که در این‌کار توجه به جنبهٔ هنری بیان نشده است اما عنصر پاته‌تیك * قوی است و همان میتواند منشاء تحولات هنری شود یعنی‌در ایجاد تراژدی واقعی. وصف این تعزیه‌ها که در ایران مخصوصا در قرون اخیر شایع بوده است در آثار بعضی‌سیاحان اروپائی آمده است و با وجود سادگی‌ظاهری طرز اجراء نقشهاوصداقت‌وتعمقی‌که بازیگران دربیان و ادراك خویش‌داشته‌اند کارآنها را فوق‌العاده مؤثرمیساخته است چنانکه یك‌نشان شعرخوب هم همین است.

ازینجاست سرآن شیفتگی و علاقه‌یی که اروپاییها نسبت باین شبیه خوانی‌های‌مانشان داده‌اند. حقیقت اینست که‌آنچه مضمون اصلی‌این تعزیه‌هاست مایهٔ خوبی‌است برای‌ایجاد درام و تراژدی ـ بشرط آنکه هنرمند قابلی‌ازآنها استفاده کند. در هرحال‌باتمام نقصهایی‌که از جهت تکنیك درین تعزیه‌ها بچشم میخوردکثارسیس ☆ که ارسطو آنرا حاصل تأثیر تراژدی میداند تا حدی از

☆ Gobineau
* Pathétique
☆ katharsis

غالب آنها حاصل میشود یعنی ترکیبهٔ عواطف. بقول مونته* تآتر ایرانی هنوز حرف آخرش را نزده: خیلی تغییرات میتوان درآن بوجود آورد خیلی کارها برای کامل کردنش میتوان کرد با اینهمه باهمین وضع که هست نیز مانعی ندارد که در نظر ما اثری جلوه کند دارای تأثیرفوق‌العاده که اهمیتش ازحدود ادبیات تجاوز میکند[۲] درست است که ایران در هیچ دوره‌یی سرزمینی مناسب برای توسعه هنرهای نمایشی نبوده است اما درینکار هم بهرحال تجربهٔ جدی انجام نگرفته است. عدم رشد هنر درام در ایران شاید هم تا حدی سببش انحطاط شخصیتهای قوی بوده‌است وفقدان مردان بزرگ ـ آدمهای در اماتیك که باسر نوشت بجنگند و این نکته خود بی‌شك نتیجهٔ اوضاع تاریخی بوده است. اما سببهای دیگر هم درینکار وجود داشته‌است که‌از آنجمله‌است طرز تفکر و بینش خاص ایرانیها و مسلمین که هنرهای نمایشی را چیز جدی تلقی نمیکرده‌اند.

در سالهای اخیر مقارن انقلاب مشروطه البته توجهی باین صنعت شده‌است و حتی نمایشنامه‌هایی هم به نثر ترجمه یا تصنیف شده است که بعضی‌شان نیزشهرت یافته است و قبول عام. اما نمایشنامهٔ منظوم که اینجا موضوع توجه و بحث ماتواند شد ـ چندان اقبالی ندیده است. یا بسبب آنکه شعر فارسی و سنتهای آن از حوصلهٔ فهم تماشاگران نمایش بیرون بوده است یا آنکه سنتهای شعر آمادگی آنرا نداشته است که خود را تا حد فهم عامه تنزل دهد. اسباب دیگر هم میتوان درین باب فرض کرد. درهرحال از چند نمایشنامهٔ منظوم معدود که درین اواخر در زبان فارسی بوجود آمده است شاید تنها شیدوش و ناهید قابل ذکر باشد اثر میرزا ابوالحسن خان فروغی که در جو محیط شاهنامه یك قهرمان درام ساخته است ـ قهرمانیکه تا حدی شایسته آثار کرنی* تواند بود.

اما تمایلات تازه‌یی که شعر امروز را از سنتهای قدیم وزن و قافیه دور میکند ممکن‌است راه تازه‌یی بر تآتر منظوم بگشاید ازآنکه شعر امروز با اوزان و قالبهای جدید ـ ظاهراً بیش از شعر کلاسیك برای تئاتر مناسب است. این

* Montet * Corneille

یك کار عمده‌است که شعر و ادب‌امروز ایران درپیش دارد و مثل داستان‌نویسی محتاجست به وقوف و تبحر در رموز فنی. این تکنیك تئاتر که مخصوصاً برای شاعران امروز آشنایی با آن ضرورت دارد در غرب از خیلی قدیم مورد توجه بوده است- از عهدارسطو و حتی پیش‌ازآن . فن شعر ارسطو حاوی تحقیقات مهم‌است دربن‌باب و برای‌ما هنوز تازگیهای‌بسیار دارد اما بهرحال‌قدرت‌های بزرك خلاقه ـ از شکسپیرتاایبسن * ـ هم درآن رموز، تحولها پدیدآورده‌اند که درخور توجه است. در واقع از هنرهای نمایشی، نه‌کومدی بشعر احتیاج حیاتی‌دارد، نه‌تراژدی. اجرای فارسی‌هم‌بالطبع ملول و بی‌حوصله‌یی که در مردم عصرما هست چندان طالبی‌ندارد خاصه‌که توفیق و قبول‌صنعت سینما امروز این هنرها را بشدت تهدید میکند. با اینهمه شعر خاصه اوزان نیمائی‌و قالبهای‌ضد سنتی هنوز میتوانندتفنن‌های شاعرانهرا در آزمایش اینگـونه هنرها مخصوصاً در نمایشنامه‌های‌کوتاه یك پرده‌یی تا حدی‌کامیاب سازد . اکنون یك‌بار دیگر بایدآنچه را پیش از این‌گفته‌ام تکرارکنم. در باب هنرهای نمایشی در فارسی سنت و سابقهٔ قدیم‌که رعایت‌کردنش لازم باشد وجود ندارد اما نبودن این سنت شاید فرصتی‌است برای ابتکارکه میتواندمنجر شود بایجاد یك‌سنت خود آگاه و اندیشیده درین باب. در هرحال در نمایشنامه نویسنده یا شاعر بیشتر توجه به عمل‌دارد و حرکت ـ عمل و حرکت بازیگرانش. بعلاوه خصوصیات‌اخلاقی و روحی‌آنها را باید در همین اعمال و حرکات سریعشان نشان دهد نه درضمن توصیفها. جز با رعایت این نکات ، نمایشنامه نمیتواند مورد علاقهٔ عام واقع شود و سر دشواری نمایشنامه نویسی در همین است. درحالیکه در مثلهـا و داستانهای عامیانه ـ از دینی و غیر دینی ـ قهرمانهای مناسب و حتی‌تیپهای جالب میتوان برای تراژدی و درام یافت و این نکته راه روشنی در پیش تآتر ایران گشوده است. شاید هم قالبها و وزنهای تازهٔ شعراین راه را برای‌شاعر خوشایندتر و آسانترکند از راه دشواریکه سنتهای قدیم در پیش روی امثال ابوالحسن‌فروغی‌گشوده بود. آینده نشان‌خواهد دادکه در این‌اندیشه تا چه حد

---

* Ibsen

خوش‌بینی واهی‌هست. اما برای کمدی هم‌این راه بازست مخصوصاً با سنت‌های قدیم‌آن: تقلید ، معرکه، کچلک‌بازی ، و جزآنها. بعلاوه در قصه‌ها و متل‌های عامیانه تیپ‌هایی هست‌که هنوزکمدی از آنها استفاده نکرده است چون هنوز کومدی واقعی بوجود نیاورده‌ایم. عباس دوس با داستانهایی‌که دارد ۸ در دست یکشاعر پرمایه میتواند معرف یك تیپ باشد ـ حتی با قیافه سمبولیك. حکایات بهلول و نصرالدین هم پرست از نکته سنجی‌هایی‌که هم خنده آمیزست و هم تفکرانگیز. از اینها گذشته در قصه‌ها، در تاریخ،و حتی در حماسه هم از این تیپها هست. نهایت‌آنکه باکمدی‌که صنعت‌ظریف بسیار حساسی‌است شعر و ادب ما، چنانکه باید آشنا نشده است . نه فقط برای‌آنکه طنزوطیبت در شعروادب کلاسیك با هزل و هجو سر مویی بیش فاصله ندارد بلکه هم بسبب‌آنکه طبیعت ما هرچه را غیر جدی بوده است واقعاً غیر جدی تلقی میکرده است.

بعلاوه درکار هزل وکومدی این مشکل نیز هست که خنداندن مردم آسان نیست ـ و لااقل از گریاندنشان مشکلتر است . نه هرنوع شوخی و شیرین‌کاری همه مردم را میتواند بخنداند ازآنکه درخنده حیرت و درماندگی عقل هست ودرگریه تألم‌روح. آنچه روح‌رامتأثرمیکند تاحدی‌بین‌مردم مشترك است اما در مراتب عقل تفاوت هست و در آنچه محرك خنده است نیز ناچار مراتب. گذشته از این فرق است بین ظرافت‌کمدی‌که عقلانی‌است و عمیق با ظرافت‌دلقك‌که سطحی است ونفسانی. باری طنز در شعروادب ما سابقه‌یی‌دارد جالب و نام عبیدزاکانی‌کافیست تا تصویر روشنی از گذشتهٔ آن بذهن القاء نماید ـ : طنز اجتماعی‌و طنز اخلاقی. با اینهمه‌گه‌گاه می‌ترسم‌که تأثیرعمدهٔ بعضی ازین طنزها فقط این باشدکه بلاهای سخت را هم‌آسان‌کند و بی‌اهمیت . اما طنزآمیخته با غراض سیاسی‌که امروز فی‌المثل شاعران توفیق ـ هفته‌نامه هزل‌آمیز امابسیارجدی عصرما ـ را در انتقاد ازمعایب اجتماعی‌قدرت میبخشد پدیده‌یی است تازه و مخصوص به عهدما ـ عهد مشروطه . طنز اجتماعی‌در واقع اعتراض‌است برنابسامانیها و بی‌رسمیهاکه در یك جامعه هست نهایت‌آنکه‌گویی جامعه نمیخواهد این اعتراض‌ها را مستقیم بشنود یا بی‌پرده . خواه بدان‌سبب که خودشاعرجرئت‌نداردبی‌رمز وکنایه انتقادش را برزبان بیاورد وخواه بسبب

آنکه احوال زمانه چیز جدی و صریح را نمیپسندد به پرده پوشی مایل استو به شوخی.

هریك از این عوامل ممکن است سببی باشد برای پیدایش هجو و هزل یا طنز اجتماعی. حکایتی هست درباب عبید زاکانی که اهل علم بود و اهل مدرسه. نسخه‌یی در علم معانی و بیان تصنیف کرد بنام شاه‌شیخ ابواسحق‌وخواست آنرا بنظر رساند. شیخ شاه بمسخره‌یی مشغول بود و شاعر نزداوبار نیافت، بازگشت و ازآن پس به مسخرگی‌پرداخت و طنزوهجو. البته داستانی‌است‌که بوی ساختگی‌میدهد و شباهتدارد بحکایتی‌که ساخته‌اند درباب انوری تا سبب توجه او را بشاعری بیان‌کنندو انصرافش‌راازکار علم ومدرسه[۹]. بعلاوه‌حکایتی است عبرت انگیز‌که یادآور قصه‌یی است معروف راجع بدیوجانس. میگویند این‌فیلسوف‌کلبی وقتی‌برای عامه سخنان حکمت‌آمیز میگفت‌کسی‌گوش نمیداد. یکدفعه حرفش را قطع‌کرد و شروع‌کرد به‌آواز خواندن: جمعیت ساکت شد. عبید هم ظاهراً زود ملتفت‌شده است‌که طبع عامه غالباً به چیز جدی‌کمتر رغبت دارد تا بامر غیر جدی. همین طبع ملول عامه‌که خیلی زود از چیزی جدی خسته میشود ومخصوصاً علاقه و شوقی‌که به شوخی‌وهرزگی‌دارد بی‌شك محرك خوبیست برای ذوق شاعر در ایجاد طنزوهزل. این‌طنزوهزل در بعضی موارد از نوع خاصی‌است از قبیل آنچه اروپائیها پارودیا * میخوانند و در واقع عبارتست از آنکه سبك‌بیان، طرز فکر و یا حتی‌لفظ و عبارت یك شاعر را بگیرند و بکلام اوکه جدی است رنگ شوخی دهند و مسخره. نمیدانم این را باید بچه‌نام خواند؟.. نقیض‌که شاید به بعضی خاطرها بگذرد عام‌ترست و درآن لازم نیست کلام شاعر اصلی را رنك غیرجدی دهند بسحاق‌اطعمه وحکیم سوری درغزل طعامی‌و قاری یزدی در غزل لباسی‌بیش‌وکم درین‌کار تجربه‌های جالب داشته‌اند اما یك نمونهٔ وحشیانه یا وحشت‌انگیزآن درکلام عبید زاکانی است‌آنجاکه داستان رستم و هومان را بـا لحن و سبك شاهنامه رنگ مسخره میدهد و با بیان فخیم بلند فردوسی ازآنها دو همجنس‌گرای می‌سازد که در

* Parodia

میدان جنگ هم لذت خود را میجویند[۱۰]. باری این نوع شعر و تمام انـواع مطایبات خشونت‌آمیزیکه نزد سعدی خبیثات نام گـرفته است هدف عمده‌شان تفریح عامه است و ارضاء میل سرکوفته‌یی‌که آنها دارند به لفظ رکیك . میل شدیدی‌که آداب و رسوم آنرا گه‌گاه محدود میکند و سرکوفته. باری، آنچه در قسمتی از این انواع هزل و طنز شعر فارسی مایه تأسف است اشتمال آن است به هرزگیها و بی‌بند و باریها ـ که زیاده عفت و اخلاق را لطمه میزند. با اینهمه‌باین دریدگیها هم‌بایدبچشم اغماض نگریست‌آنهم ازکسانیکه تضییقات و محدودیتهای گونه‌گون برای‌آنها مجالی باقی نمیگذاشته‌است تا به اخلاق بیندیشند و به عفتهای زبانی . در هرحال قبول و شهرت این اشعار طنز ـ آمیز تا حد زیادی سببش علاقهٔ عامه است به فحشهای هـرزه و به شوخیهای زننده . همین نکته است که شاعـران هزل گویی از امثال منجیك ترمذی وطیان بمی و سوزنی سمرقندی و حکیم کوشککی تا یغما و ایرج رانزد عامه مشهور میساخته است و شعرشان را بیش و کم بـر سر زبانها میانداخته است ـ مثل ترانه‌ها و تصنیفهای عامیانه.این شوخیهای زننده نزدعامه‌پسندیده بودزیرا آن تمایل را ارضاء میکردکه بیشترینه مردم بشنیدن و دیدن زجر و رسوائی دیگران دارند.خاصه که این زجر ورسوایی اخلاقی همراه بـود بازشت‌ترین دشنامها ومتلك‌هایی‌که درزبان عامه‌ممکن‌است بوجودآید. بعضی ازاین هجوها البته تهمت است. تهمت‌هـایی رکیك‌آمیخته به دشنام وغالباً باذکر هرزگیهای جنسی یا همجنس‌بازی‌که‌عفت و اخلاق‌عام راآلوده میکند اما بـاکه‌جدی‌ترین آدمهای موقر هم ـ آنجاکه جـاذبه و تجانسی بااین عوالم احساس میکنند ـ پنهانی از آن شوخیها تمتع میبرند والتذاذ. بعضی دیگـرشان هجوهایی است نیشدار باکنایه‌هایی گزنده‌یامضحك درباب اطوار و احوال انسانی.کنایه‌هایی که ظلم وتجاوز را غالباً پستمیکند و حقیر. شهرت وقبول اینگونه‌هجوهاغالباً بسبب لذتی‌است که‌انسان گه‌گاه ازاهانت‌دیدن دیگرانمیبرد ومخصوصاً‌از اهانت دیدن کسانیکه‌رفتارشان‌یاوجودشان‌اهانتی‌است بانسان. هجویك‌محتسب یاقاضی، هجو یك امیریا وزیر غالباً ازهمین‌لحاظ نزد عامه شهرت پیدامیکند وقبول.از اینها گذشته دربعضی موارد ممکنست‌هجوسپرشخصیت طرفداهم بدرد ودرورای

هویت اوصفات وعادات خاص اورا نیز کـه ضعفهای انسانی است هدف سازد. یك شاعر طی قطعه‌یی از پسری میپرسد که پدرت برای چه جز درتاریکی‌نان نمیخورد؛ کودك نمیگوید که میخواهد درمصرف چراغ صرفه جویی کند. جواب میدهد نمیخواهد حتی سایه خودش را درحالی ببیند که دست به لقمه میبرد[11] این البته شاید درهجو یك خسیس معین سروده شده است اما درواقع دیگراز اوتجاوز کرده است وشامل هرخسیسی‌شده است‌حتی هارپاگون * وگرانده * و اینجاست که هجو یك هزل خـالی نیست ظرافت است و طنز ـ: اخلاقی و اجتماعی. نوعی هم از این هجو هست که هدف شخصی ندارد و بی‌آنکه‌مسموم کننده باشد گزنده است مثل شمشیری است که درهواحرکت میکند ودرهرحال موجب وحشت تواندبود. ازاین نوع است مضمون هایی‌که عامه متلك خوانند وآنرا ازمناسبات‌لفظی‌درست میکنندیا قرینه‌هایی‌که فقط‌عده‌یی محدود احساس میکنند و نیش‌آنرا نیز تنها همانها درك میکنند. مضمونی‌که مخفی رشتی‌ساخته است راجع بدختران بند تنبان فروش ولایت خود که ازپی مشتری بهر بازار بند تنبان‌بدست میگردند[12] یك‌همچو متلك محسوبست. هم‌چنین‌است قطعه‌یی‌که شاعر دیگر ساخته است حاکی از شك جمعه نسبت به زوجهٔ خویش که‌وقتی‌باو گفت راجع بآدینه ومناسباتش باتو سوء ظن دارم زوجه‌اش بسادگی جواب‌داد دو بینی موقوف، نزد ماجمعه وآدینه یکی است[13]. این‌نوع هجو مضمون‌بندی خوانده میشود ونزد عامه مضمون‌کوك کـردن، وازسرگرمی های جالب است برای عموم. یك نمونـهٔ دیگرش قطعه‌ایست راجـع بکلپایکانی ساده‌یی‌که نزد صدر وقت میرود برای‌آنکه عنوانقاضی‌بگیرد و صدرکه اول راضی نمیشدآخر بایك خرکه برشوت‌گرفت اورا قاضی‌کرد شاعر با ایهام رندانه‌یی راجع‌باین ماجری میگویدکه یارو اگر خر نمیبود قاضی نمیشد[14].

این‌متلك‌گویی‌درعین‌حال‌یك‌نوع‌موذیگری عامیانه است‌که‌زیرکی وذوق بسیارلازم دارد والبته‌بشعرهم‌اختصاص‌ندارد. نمونه‌های‌خوبی ازآن راهم هرهفته درروزنامهٔتوفیق میتوان‌یافت‌ـ‌بنظم یانثر. باری‌هجووهزل انواع‌دارد وهمچنین

* Harpagon * E. Grandet

طنز... واینهمه درعامه تأثیردارند: بسیار قوی. شك نیست که این فقط یك‌رویه از طنزعامه رانشان میدهد ـ رویه سیاه آنرا. درحالیکه طنزهای عامه‌پسندرویهٔ درخشانی هم دارد ـ طنز صوفیانه. بله، درشعر فارسی نوعی طنز اجتماعی هم هست خاص صوفیه‌که اززبان مجذوبان و دیوانگان حکایتهای طنزآمیزدارندبا نکته‌هان انتقادی: نیش تندکلبی‌که دراین طنزها هست نه‌برخلق ابقاء میکند و نه حتی برخالق. طنزیست عام ورندانه‌که از زمین تاآسمان همه جا را میکاود و همه‌کس را نیش میزند و درچاشنی بیان رندانه شرنگ خشم و زهرنارضایی پنهاندارد.

این‌طنزکلبی درآثار بسیاری ازشاعران صوفی‌هست ـ درسنائی ومولوی، وبیشتر ازهمه درعطار. وی‌که درتجلیل از این دیوانگاه یك خوی‌کهنه شرقی راکه هاینه * شاعرآلمانی اشاره‌یی تلمیحی ولطیف بآن دارد[۱۵] نشان میدهد با ذوق وظرافتی بیمانند اززبان این مجذوبان حق همه‌چیز را در موجی ازطنز میشوید وحتی‌به عنایت‌ومشیت خداوندی هم احترام نمیگذارد. یك‌جا درمصیبت نامه‌اش‌کسی از دیوانه‌یی میپرسدخدا را میشناسی؟ میگوید چگونه اورانشناسم که باین روزم انداخته است[۱۶]. برحسب یك حکایت دیگرش دیوانه‌یی‌بنیشابور میرفت دشتی دید پر از گاو پرسید اینها از آن کیست گفتند از آن عمید نشابورست ازآنجاگذشت صحرایی دید پراز اسب گفت این اسبها ازآن‌کیست گفتند ازعمید. بازبجایی‌رسید بارمه‌ها وگوسفندهای بسیار. پرسید این‌چندین رمه ازکیست‌گفتند ازآن عمید چون بشهرآمد غلامان دید بسیار پرسید این غلامان ازکیستند گفتند بندگان عمیدند. درون شهر سرایی دیدآراسته‌که مردم بآنجا میرفتند و میآمدند. پرسید این سرای‌کیست‌گفتند این اندازه ندانی‌که سرای عمید نشابورست؟ دیوانه دستاری برسرداشت: کهنه وپاره پاره. از سر برگرفت، بآسمان پرتاب‌کرد وگفت اینراهم بعمید نیشابور ده از آنکه همه چیزرا بوی داده‌یی[۱۷]. حکایتی است ظریف‌که حاکیست از گستاخی مجذوبان بردرگاه حق. اماکه‌میتواند طنزلطیفی‌راکه‌درعمق حکایت بربیعدالتی‌اجتماعی

* Heine. H.

بانك اعتراض برآورده است نادیده بگیرد؟

البته ایـن طنز صوفیانه گه‌گـاه رنگ احساس میگیرد و تبدیل میشود باعتراضی پرشور برمصائب بشری. در الهی‌نامه پیری پسرجوانش مرده بوددر دنبال تابوت پسر میرفت و سربآسمان داشت‌که خدایا باتوچه بگویم‌که فرزند نداری وازاین داغ بیخبری[۱۸]. بدینگونه طنز صوفیه‌هم چاشنی اجتماعی دارد و هم ذوق فلسفی. طنزیست واقع بین با روح انسانی‌که شکل تعالی یافتهٔ طنز عامیانه است. این است هزل و طنز که حتی بیرون از قلمرو زبانهای محلی سرگرمی مطبوعی است برای عامه. اما ورای طنزوهزل ذوق عامیانه در شعر انواع تفنن های دیگر می‌جوید و سرگرمیها. یك نوع آن عبارتست از شعر بی معنی ـ که درواقع شعر نیست. با اینهمه چنان درآنها گوینده قیافهٔ جدی دارد و با چنان صلابتی سنت‌های وزن وقافیه را رعایت میکندکه یك‌لحظه‌انسان میتواند شوخی بودنش را فراموش‌کند. درست است‌که این درحقیقت شعر نیست اما نوعی ظرافت دلتکانه است‌که شعرا داشته‌اند. حتی میگویندکه یك شاعررند ادعا میکردکه میتواند خمسه نظامی را جواب دهدـ بااشعار بی معنی وممدوح هم حاضرشد در ازاء هربیتش‌باو مبلغی‌بدهد بشرط‌آنکه هرجا بیتهایی‌معنی‌دار یافت بتعداد آن ابیات‌دندانی از دهانش بیرون کشد وآن‌را درسرش بکوبد. نمونه‌هایی ازخمسهٔ این شاعربیکاره آورده‌اند اما جالب این است‌که‌ازمجازات نرسته استـ و از مجازاتی سخت. در هرحـال شعر بی‌معنی هم از تفریحات عامیانه بوده است ـ وگه‌گاه مایهٔ سرگرمی‌آدمهای جدی. یك‌حلاج‌محلاتی‌ـ با نام جالب حکیم باقر شنایی ـ درعهد شاه عباس‌کارش عبارت بود ازساختن شعر بی‌معنی و این‌کار ظریف‌کلام اورا نزد عاموخاص نمکی میبخشیدکه گاه‌او را باحکیم شفائی ـشاعروطبیب‌معروف عهدصفوی ـ هم بمعارضه وامیداشت[۱۹]. لغزو معما هم در شعر یك‌سرگرمی دیگر بود ـ برای عامهـ وچیزی از نوع مسابقهٔ هوش. ازپایان عهد تیموریان تا پایان روزگار صفویه دیوانها وتذکره‌ها پرست ازاین لغزها ومعماها ودراین میان بـوده‌اندکسانیکه در استخراج‌معما داعیه‌ها داشته‌اندوقدرت‌نمایی‌های‌حیرت‌انگیز. عده‌یی از شاعران‌این‌روزگاران حتی شهرت بمعمایی داشته‌اندچنانکه بعضی‌ادیبان رساله‌های جداگانه‌مینوشته‌اند

درباب فن معما[۲]. بدینگونه درمعما ولغز ـ که شکل مسخ شدهٔ چیستانهای لطیف عامیانه بود ـ ذوق تجمل پرست عامه، هم سرگرمی دیرین خود را بازیافت و هم مجالی راکه برای اوکم دست میداد ـ برای فکر کردن. یك تفریح عامیانهٔ دیگر که گه‌گاه منتهی میشد بهیجان یابلوای عام عبارت بود ازاشعار شهرانگیز. یا شهرآشوب. این نوع شعر عبارت بود از رباعیات یاقطعاتی حاوی طنز وهزل هجو آمیز باتمام طبقات یك شهراز ملاوقاضی و اعیان تاکاسب وتاجرومزدور وحتی بساکه شاعر از خبره رویی یاکم‌احتیاطی باجوانان هریك ازاین‌طبقات هم لاف از عاشقی میزد و ازحرف های دیگر. درست است‌که این نوع شعر ـ در دوره‌هایی‌که ذوق عامیانه برهمه انواع شعر حاکم‌بود ـ بیشتر نوعی‌سرگرمی تلقی میشد اماگه‌گاه نیز عکس‌العمل سخت مییافت حتی ضرب یا تبعید شاعر. دربعضی موارد نیز بسبب بی‌تأثیری‌شعر یابی تأثری خلق، بی انعکاس میماندو منجمد...

خلاصه، اینهاست نمونه‌یی چند ازآن‌گونه شعرکه‌در گذشته عامه از آن لذت برده‌اند و شعر نو امروزکه بی‌شك هنوز درآن چیزی قیز ایرانی هست مادام که از این عناصر بقدر کافی الهام نگیرد در نفوس‌عامه تأثیری زیاده نخواهد داشت.

۱۵

در باب سبك

انواع گونه‌گون شعر درهردوره‌یی تقریباً ازروی الگو- یا الگوهایی درست میشود که سنتهای جاری آنها را مقبول شناخته‌است. از اینروست که اشعار گویندگان هر دوره- غزل باشد یا قصیده مسمط باشد یا مثنوی- از حیث صورت و قالب و از لحاظ صنعت و سنت با یکدیگر شباهت دارند. با اینهمه در شعر هر گوینده - البته شاعر واقعی را میگویم نه هر تقلید پیشهٔ قافیه‌بند را- چیزی هست که آنرا از شعر دیگران ممتاز میکند چیزی که خاص اوست و آنرا در کلام شاعران دیگر نمیتوان یافت- سبك. درواقع این سبك برحسب یك تعبیر که منسوبست به شوپنهاور * حکیم آلمانی قیافهٔ برونی ذوق و قریحهٔ شاعرست که بی‌آن نمیتوان یك شاعر را از دیگران بازشناخت. بعبارت دیگر مهر و نشانی است کـه اثر هر شـاعر را از آثـار بیش وکم مشابه‌جدا می‌کند و درحقیقت امضای نامرئی و تخلص واقعی بی‌تزویر ومصون از جعل اوست[1].

بله سبك که عبارتست از شیوهٔ خاص درنزد هرگوینده- تعبیر صادقانه ایست از طرز فکر و مزاج طبع او. اگرطبع شاعر تند و سرکش باشد سبك

---

* Schopenhauer

بیانش غالباً سریع و کوتاه میشود و اگر طبعی داشته‌باشد خیال پرور ورؤیایی سبك او در آگنده میشود از استعارات و مجازات دور و دراز. آنکه دروی تداعی معانی قوی‌است بیانی‌دارد پراز تغیروتنوع که احیاناً رشتهٔ پیوندافکارش ممکن است آسان بدست نیاید و آنکه ذوق نقد و استدلال دارد بیانش قوت و استواری دارد و اجزاء کلام‌اوبا یك سلسلهٔ نامرئی‌ـ از منطق و برهان‌ـ بهم پیوسته است. ازطبع بلند سبك عالی برمی‌آید و ازطبع حقیرسبك ضعیف. بقول شاعر زآب‌خرد ماهی خرد خیزد. اگر کلام بوفن * نویسندهٔ فرانسوی که گفته است سبك عبارتست از خود انسان[۲] درست باشد در سبك نیز مثل خود انسان عوامل گونه‌گون نفسانی درهم‌آمیخته استـ نه ازهم جدا. سبك هیچ شاعری تنها مبتنی براحساس و عاطفه مجرد نیست چنانکه هیچ انسانی هم نیست که وجودش سراپا احساس باشد وعاطفه‌ـ بی‌ادراك و بی‌اراده. ازاین روست که سبك هرشاعر حاکی است ازکیفیت توافقی که بین احوال نفسانی او هست. آنکه عاطفه‌اش غلبه دارد سبك بیانش درآگنده است از جوش و التهاب و آنکه عقل و منطق در وجودش غالب است سبك بیان او معتدلست و خالی از هیجان. شعری هست که از آن ژرف بینی شاعر بر میاید و شعری هم‌هست حاکی ازساده‌دلی و زود باوری او.شاعری هست‌که حتی درهیجانهای عاشقانه خود را آرام نشان میدهد و تاحدی خونسرد.شاعر دیگر از شورو هیجان حالتی دارد داغ وتب‌آلود. بدینگونه شخصیت هرشاعر ـ یا بی شخصیتی اوـ در سبك او نشان میگذارد و اولین تأثیرآن ازعکس‌العملی شروع میشود که شاعر دارد در مقابل آنچه محرك اوست. محرك او ممکن است خشم باشد یاشوق، ترس‌باشد یا توقع. بعلاوه این احوال دراوشاید شدید باشد یا معتدل و این همه در سبك شاعر تأثیر داردـ تأثیری قوی. ابن قتیبه ادیب و منتقد معروف قدیم‌عرب‌باین‌دواعی‌نفسانی‌توجه‌خاصی نشان‌داده‌است که‌حاکیست‌ازباریك بینی‌اودرنقد. ازجمله مینویسدیکی‌ازابویعقوب‌خریمی‌پرسید که‌مدایح تو دربارهٔ منصوربن‌زیادـ‌کاتب برامکهـ ازمرثیه‌هایی‌که درحق او گفته‌یی بهترشده‌استو

---

* Buffon

هم بیشتر شهرت یافته است سبب چیست؟ گفت مدایح را ازروی امید میگفتم و مراثی را ازراه وفا وبین ایندو حال تفاوت هست. داستان کمیت هم دربن باب نقل کردنی است که بقول ابن قتیبه هم بنی امیه رامدح گفت هم آل ابوطالب را. البته کمیت شیعی بود وبنی‌امیه را دوست نمیداشت با اینهمه ابن قتیبه میگوید اشعاری که درمدح بنی امیه گفت بهترست از اشعاری که در ستایش آل ابوطالب سروده است و من برای این امر سببی نمییابم جزاینکه نزد وی اسباب طمع قویتر بوده است[۲]. درهرحال هم اسباب ومحرکات نفسانی در سبك شاعر نشان خودرا باقی میگذارد وهم طرزفکر وعکس‌العملی که درمقابل محرکات دارد. از اینجاست تنوع و تعدد سبك‌ها که در واقع بحصر نمیگنجد و هریك رنگی دارد خاص خود. ازسبك بیان شاعر ـ که برخلاف خود او نه دروغ میگوید ونه‌ریا میکند ـ میتوان‌دریافت که روح او تند وسودایی بوده است یاآرام وشکیبا. کلام یکشاعر حاکیست از طبعی‌تند و ـ باصطلاح ـ پرانرژی‌وبیان دیگری‌حاکیست از یك طبع سرد یازود رنج. در واقع به اقتضای طبع ومزاج خاص یکی‌تندو محکم وآمرانه حرف میزندودیگری ضعیف و التماس‌آمیز. یکی الفاظ راسبك سنگین میکند ودیگری بی‌اعتناست هرچه برزبانش بیاید میگوید. هم انتخاب لفظ تابع‌طبع‌مزاج‌شاعرست‌هم‌طرز ترکیب‌الفاظ. فی‌المثل کلمات رایك گوینده چنان‌به‌هم میآمیزدکه سخنش خوش آهنگ میشودگویندهٔ دیگراز همان کلمات عبارتهایی میسازد بی‌آهنگ ـ یا خشك وخشن. این تفاوت سبکها البته سببش تفاوتی است که درطبع‌ها هست ودرمنشها. باین حساب تعداد سبك‌ها البته باید نامحدود باشد و زیاد ـ بعدد نفوس الخلائق. اما حتی نفوس خلائق را هم یك وقتی فکر حکماء طبقه بندی کرده است برحسب امزجه: طبع سودائی، طبع صفرائی[۳]، طبع بلغمی و طبع دموی. هر طبعی هم اقتضای خلق و خویی داشته است و سجیه و خصلتی: تند خویی، زود رنجی، بی قیدی یا خیال بافی...

دربارهٔ این نظریهٔ مبهم و مغشوش قدما ـ که روزی نزد اهل حکمت جاذبه‌یی داشت است ـ امروز چه باید گفت؟ برای آنکه هیاهوی بسیار برای هیچ پیش نیاید اینجا کافیست گفته شود که این فکر امروز مشکلی را

حل نمی‌کند و طبقه بندیسی است بی اساس و گـل و گشاد. بعـلاوه در سبك هم ـ مثل خلق و خوی ـ فرقست بین یك آدم عصبی بـا آدم عصبی دیگر.

در اینصورت تصور آنکه سبکها را بتـوان براساس علمی محدود کرد و طبقه بندی، گستاخیست وخیال واهی. با اینهمه یك نقاد وادیب مجهول‌الهویهٔ یونانی‌که بین فضلا فعلاً بنام‌دیمتریوس مشهور شده است دررسالهٔ مشهوری که راجع بسبك ومسائل راجع بآن دارد آنرا تقسیم‌کرده است بانواع ـ آن هم فقط چهار نوع: سبك عادی، سبك مجلل، سبك آراسته، وسبك‌قوی[۴]. هریك‌از این انواع البته مختصات دارند لفظی و معنوی که درکلام قدما هست و وجود آنها هر سبك را ممتازمیکند و متناسب با معنی. بعلاوه ازترکیب وامتزاج‌این سبکها البته سبکهای دیگر هم درست میشود ـ سبکهای میانه. مع‌هذا عدول‌از مختصات هرسبك ـ یا افراط و تفریط درآنها ـ سبك را دگرگون میکند و آنرا تبدیل میکند بضد خویش ـ به نقطهٔ مقابل. از این جاست‌که سبك‌مجلل وقتی‌مختصات‌خودرا ازدست بدهدمنتهی‌میشودبضدخود: سبك‌باردوسبك‌آراسته‌مبدل میشودبصورتی ناپسند ـسبك ساختگی. همچنین‌سبك‌معمولی وقتی‌تباه‌شود آنچه باقی می‌ماند چیزی است بی بـر و بی حاصل: سبك خشك. سبك قـوی هـم وقتی بآنچه لازمه قـوت داشتن آنست دست نیـابد چیزی مـی‌شود عاری از لطف و جلال حتی پایین تر ازسبك عادی ـ سبك نا مطبوع[۵].

این است خلاصهٔ بیان دیمتریوس که سبك‌های چهـارگانه‌اش اوصاف و مختصات دارند متناسب با نامهایشان. آیا این نظریهٔ منحصر کردن سبك هابااین چهار نوع واقعاً یك وجه دقیق و درست عقلی هم دارد؟ ظاهراً نـه چون حتی خود دیمتریوس ـ اگر چه با انکار و تحاشی بی‌دلیل ـ از قول دیگران نقل میکند که میگویند آنهمه را میتوان بدوسبك اصلی هم برگرداند. میگوید از سبکهای اصلی آنچه سبك عادی خوانده میشود بـا سبك مجلل چنان مغایرت داردکه امتزاج وترکیبشان ممکن نیست. ازاین رو بعضی‌ها فقط بهمین دوسبك اصلی قایل شده‌اند وپنداشته‌اند سبك‌های دیگر عبارتست از مراحل میانه ـبین این دو سبك. این دعوی را دیمتریوس انکار میکند اما در اثبات نظر خویش

هم حجتی قوی و مقبول ندارد . توصیهٔ هوشمندانه‌یی که وی در باب انـواع سبک ها دارد عبارتست ازلزوم اجتناب ازافراط. مکرر تأکید میکند ـ باشاره یا صراحت ـ که شاعر باید نـه درآوردن الفاظ غریب افراط‌کند نه در بکار بردن مجاز واستعاره. چیزیکه مخصوصاً احتراز ازآن ضروریست اطناب‌است. اطناب‌که ملال انگیزست درهرحال. درست است‌که افراط در ایجاز همنتهی میشود به بیان خشك‌که عطش خواننده را فرونمیشاند و گه‌گاه فایده‌یی را که از کـلام تـوقع میرود ـ تـأثیر در نفـوس ـ از دست میدهد امـا بهر حال دراز گـوئی خارج از حـد یك نـوع بی احتیـاطی و حتی گـاه تجـاوزیست به فهم و ادراك.

باین مسأله دیمتریوس اهمیت خاصی میدهد چنانکه یك جا درین باره نکته‌یی ازقول تئوفراسطوس * ـ شاگرد ارسطو نقل‌میکند که واقعاً حاکیست از توجه قدما به دقایق احوال نفسانی. میگویـد نبایدگوینده بتوصیف تمـام جزئیات‌یك امربپردازدبلکه‌باید چیزی راهم‌بفهم ونیز استنباط شنونده واگذار کند. وقتی شنونده‌راجع به نکته‌هایی فکر میکندکه شما ازذکرآنهاخودداری کرده‌اید دیگر تنها یك شنونده نیست یك شاهدست و حتی شاهدی‌که در قضیه ذیعلاقه هم هست. درین صورت به سبب فـرصتی که شما برای آزمایش فهم و ادراکش باو داده‌اید بـه فهم و ادراك خـود اعتماد پیـدا میکند . اما اینکـه تمام جزئیـات را خودتان بیاورید مثل اینست‌کـه شنونده را از فهـم و عقل عـاری می‌شماریـد و بدین گـونـه گویی بفهم و ادراك او اهانت روا داشته‌اید[۶].

این یك نکته مهم است‌که رعایتش درواقع حاکی است از توجه گوینده به‌آنچه مقتضای حال‌استـ مقتضای هرحالی. بله رعایت این مقتضای حال‌است که بلاغت‌خوانده میشود ـ یعنی‌شرط اول برای بوجود آمدن سبك.بدینگونه است‌که سبك‌تابعی میشود ازاقتضای حال ـ یعنی از معنی. البته معنی گاه‌مقتضی درازگویی است وگاه مناسب باکوتاه سخنی. قدرت بیان شاعر درواقع‌بستگی

* Demetrius   * Theophrastus

دارد باینکه این اقتضا را تا چه حد دریافته باشد و تا چه حد در مراعاتش موفق شده باشد. فی‌المثل یك جا بیانش ــ به اقتضای معنی ــ در آگنده است بزاری والتماس. اقتضای این امر کوتاهی سخن نیست وزاری و التماس کوتاه تأثیری را که از آن توقع میرود ندارد. اینجاست که سبك بیان گرایش بنوعی اطناب دارد و اگر گوینده بایجاز گراید در صورتی معذورست که سببی قوی‌تراو را باین‌کارواداشته باشد. رعایت حال شنونده. اما وقتی صحبت از حکم است و فرمان، سبك بیان کوتاهی را اقتضا می‌کند و ایجاز را از آنکه بیان آمرانه وقتی تأثیر دارد که کوتاه باشد و آگنده از قوت و البته شاعر درینجا هم اگر از اصل تجاوز میکند باید این کارش برعایت مصلحت دیگر باشد ـ یك مصلحت بالاتر. با اینهمه حتی اطناب هم اگر مصلحت وقت گوینده است بـاید ملال انگیز نبـاشد ـ یعنی گوینده خودش همه چیز را نگوید و خواننده را تبدیل نکند بیك موجود بیکاره‌یی که باید برای او فقط خمیازه بکشد و سر تصدیق بجنباند. ولتر* شاعر نامدار فرانسوی که هوش درخشان او همه جا برای ذوق سلیم محك و معیار درست جستجو کرده است در جایی میگوید سر ملال انگیزی کلام عبارتست از اینکه گوینده بخواهد همه چیز را خودش بگوید[۷] درواقع بلاغت واقعی ـ که بین اطناب ممل است و ایجاز مخل ـ درین دقیقه است که گوینده نه فقط بداند که چه باید بگوید مخصوصاً توجه‌داشته باشد باینکه جزآنچه ضرورت قطعی دارد نگوید وچیزی را هم برای خواننده باقی بگذارد که تا فهم و ادراك او نادیده گرفته نیاید. در حقیقت کسانیکه از این نکته غافل میمانند خواننده را وامیدارند که از روی تظاهر احیانا بآثاری بیشتر ابراز علاقه کنند که بیشتر عقل و هوش او را بچالش میطلبند. زیرا فقط درچنین‌حالی است که‌خواننده میتواند حس کند فهم او هم بحساب میآید و حتی گویی در ایجاد حالتی که قصد شاعر القاء و تلقین آنست او نیز باخود شاعرهمکارست و شریك. سر آنکه عده‌یی ازمردم خود را نسبت بچیزهایی که واقعاً درك نمیکنند علاقه‌مند و حتی شیفته نشان

---

* Voltaire

میدهند همین میل شدید تظاهرست باینکه در فهم و درك آن چیزها ادراك آنها هم مداخله دارد و حرکت. بدینگونه حالت آنها گویی عکس العملی است در مقابل حرفهای ملال انگیز یکنواخت کسانیکه ازپرحرفی و روده درازی مجالی بآنها نمیدهند تا فکرو فهم خود را بکاراندازند. بعلاوه برای اجتناب از ملال انگیزی باید کلام تاحدی متنوع باشد. سخن که یکدست باشد و یکنواخت نمیتواند قوت و درخشندگی داشته باشد بر عکس خواب‌آورمیشود و ملال انگیز. حافظ و سعدی ظاهراً باین سر مهم بیان متوجه بوده‌اند که دائم بین جد و هزل نوسان داشته‌اند وبین سادگی وجلال. گویی میخواسته‌اند تا خواننده درین فاصله مجالی پیدا کند برای نفس تازه کردن و این است عذری که میتوان آورد برای بعضی مطالب غیر جدی درکتابی مثل مثنوی. باری بوالوهم ☆ یك جا در فن شعر خویش میگوید خوشا آن شاعر که بتواند بالحنی ملایم از خشونت به لطف گراید و از لطف بخشونت[۹]. حتی در سبك والاـ نمط عالیـ هم اگر شاعر دائم در همان اوج کبریا و غلبه بماند سخنش صاعقه‌یی میشود که عقل و عاطفهٔ خواننده را یکسره میسوزاند. از اینروست که لونگینوس ● نقاد معروف یونانی ـکه رساله‌اش راجع به نمط عالی مهمترین بحث قدیم است درین‌باب‌ـحتی گویی خطاهای لفظی گویندگان راهم بعنوان امری‌که موجب تنوع میشود صرفنظر کردنی میشمرد و میگوید کسانی را که از هرگونه مسامحه و خطا اجتناب دارند هرگز نمیتوان در ردیف کسانی نهاد که چون در فضای سخن زیاده اوج گرفته‌اند ناچار گه‌گاه بورطهٔ سقوط و خطا هم افتاده‌اند[۱۰].

بدینگونه تنوعـ اگر بتواند سخن را از حالت جمود و سکون ملال انگیز خلاص کندـ حتی مجوز ارتکاب مسامحات لفظی هم تواند شد واین نکته نشان میدهد که سبك شاعر بکلی از طبع و مزاج او ناشی نیست و از تأثیر محیط و نفوذ شخصیت خواننده همـ که ناچار توافق با آن بیش و کم در طبع و سرشت شاعر نیز هستـ متأثر میشود. زیرا بهرحال شاعر قلبا

☆ Boileau ● Longinus

نمیخواهد به تنهایی‌دربیابان‌آواز بخواند وآن هم فقط برای خود . پس‌ناچار باید بیانش را با توقع وحوصلهٔخواننده متناسب کند و از اینروست که‌درپیدایش سبك غیراز طبع ومزاج شاعر که رکن‌اصلی است احوال محیط هم ــ بعنوان امری‌که تسلیم بآن جزو طبع ومزاج شاعرست ــ نفوذ ودخالت قطعی دارد و بدین‌گونه غیرازاحوال نفسانی گوینده‌ظروف مکان وزمان هم بایددرطبقه‌بندی سبك مورد توجه‌باشد. ازاینجاست‌که سبکها را باعتبارهای‌گونه‌گون‌دسته‌بندی کرده‌اند و تقسیم. ازآنجمله است باعتبار لفظ وکهنگی یا تازگی، سادگی یا پیچیدگی عبارت بندیها. باین اعتبارست که سبك قدیم هست و سبك جدید، سبك عـادی هست و سبك مصنوع. بعضی از ایـن اوصاف لفظی احیانـاً ممکن است ارتباط بامد وسلیقه‌یی داشته باشدکه دریك عهد یا دریك محل‌بیشتر رواج داشته باشد.این امر نیزمیتواند منشاء تقسیم بندی دیگر باشددرسبك‌ها: سبك خراسانی یاسبك غزنوی، سبك عراقی‌یا سبك سلجوقی، سبك‌آذربایجانی یا سبك اتابکان، سبك هندی یاسبك عهد صفویه. این طرز طبقه‌بندی که بیش وکم دربارهٔ مکتبهای شعر گذشتهٔ فارسی تداول دارد ازهمین جاست. در ادب کلاسیك‌قدیم‌روم‌ویونانهم که‌گاه‌مختصات‌سبك‌بنام‌ولایات منسوب‌میشود.فی‌المثل سبکی‌که غرق در تصنع و تکلف لفظی است سبك‌آسیـائی ✡ خوانده میشود و ظاهراً از تأثیر جلال‌وشکوه‌دربارهای آسیائی متأثرست. چنانکه سبك‌دیگری که بعنوان عکس‌العمل در تصنع جویی سبك آسیایی بازگشت بسادگی‌راشعار داشته است سبك‌آتیك ✡ خوانده میشود. همچنین سبکی‌که بنایش‌بررعایت‌کامل سنت‌های‌کهن بشمارمیآمد سبك‌هلنی ✡ خوانده میشودــتمام بنام ولایات‌یااقوام یونانی تابعهٔ روم.

راجع بمکتب‌های سه‌گانه ــ یاچهارگانه ــ معروف‌شعرفارسی جاهای دیگرنیز صحبت کـرده‌ام. اینها را غالباً سبك هم میخوانند. سبك خراسانی، سبك عراقی ــکـه سبك آذربایجـانی را هـم بعضی در ردیف آن می‌نشانند یعنی آن چیزی راکه بین طرز خاقانی، نظامی، مجیر، فلکی و امثال آنهـا

✡ Asianism ✡ Atticism ✡ Hellenism

مشترك است ـ وسبك هندی. پیدایش این سبکها یا مکتبهای گونه گون را ـ که همیشه هم حدفاصل زمانی ومکانی روشنی ندارد ـ چگونه میتوان تعیین کرد؟ جوابها دراین باب البته مختلف است. امـا میتوان پرسید ازعـوامل واسباب گونه گون کدام ها بیشتر تأثیر درین مورد داشته‌انـد ودارند. اختلاف ذوق و تهذیب شاعران یا تفاوت ادراك وعلاقه حامیان شعر؟ آنچه نزد نقادان آلمانی روح زمان * خوانده میشود درین باب تأثیر دارد وآن بیك معنی مجموعه‌یی است از این عوامل واسباب گونه گون[۱۱]. اما شاید هم بتوان پیدایش‌این‌مکتبها را به طبقات اجتماعی و تحولات آنها محسوب کرد. در عهد سلاجقه حامیان شعر و ادب عبارت بودنداز وزراء، مستوفیان، وحتی روحانیان ـ اهل‌مدرسه‌ـ و ازاین رو درشعر آنـدوره آنچه بیش از هرچیز دیگر جلوه دارد همین علم مرده دیگه‌اهل‌مدرسه است: بدیع، معانی وبیان، حکمت، وعرفان.درصورتیکه درعصر صفوی طبقه ملا تقریباً سروکاری چندان بـاشعر و ادب نداشت وعوام که فرصتی برای شاعری یافتند سبك خود را بوجود آوردند: ـ سبك هندی. درعهد زندیه وقاجار اهتمام مجدانه‌یی شد برای احیاء سبك های قدیم ـ سبك عراقی وخراسانی. اما درین دوره دیگر اسباب و مقتضیاتی که موجب تجدید و احیاء سبکهای قدیم باشد بازوال وانحطاط وضع موجد آنها ازمیان رفته‌بودو کارش نگرفت ازآنکه وقتی یك سبك‌یاشیوه دراوضاع واحوالی استثنائی‌بوجود آید و در واقع شرایط بقـای‌آن سبك درعمل نباشد آن سبك متروك میماند و این نکته‌یی‌است که تحقیقات‌جامعه شناسان‌آن‌راتأیید میکند واثبات[۱۲]. بدینگونه وقتی هر مکتب و سبك عصر یادگاری باشد از طرز پسند یا فکر طبقه‌یی ـ یا طبقاتی ـ که شعر بنحوی باآن ارتباط دارد تعصب درتقلید سبك های گذشته‌را نمیتوان معقول‌شمرد. بعضی غزلسرایان‌امروز همچنان بشیوهٔ شاعران عهدصفوی گرایش دارند اما گه‌گاه از سرمشقهای خویش نیز بهتر می‌سازند‌ـ روشنتر و باحالتر. اما چه میتوان گفت دربارهٔ کسانیکه شاعری واقعی را دروجودخود خفه میکنند تا بصدای شاعری موهوم گوش دهند که بیرون از وجودشان است؟

* Zeitgeist

این پای بندی بسنت های قدیم وقتی چنین شاعرانیرا که قریحه واقعی دارند، ازآفرینندگی بازدارد چگونه میتوان آنرا توصیه کرد یا تحمل؟ در هرحال، بیشك مکتبهاو سبك‌های گذشته باتمام لطف وظرافت یا قدرت و استحکامی که دارند نتیجهٔ اوضاع زمانه‌یی بوده‌اند که آنها را بوجودآورده است ودیگرالبته نه‌آن اوضاع تجدید خواهد شد نه آن زمانه برخواهدگشت. بااینهمه مادام‌که شاعر فکری ودردی دارد، آن‌را بهرسبك وهربیان بگوید شعرست وپسندیدنی با این تفاوت که درچنین شعری همیشه یك چیز دروغ هست ـ دروغ بزرگی که شاعر بزبان نمیآورد اما سبك عاریتی‌اوکه شخصیت واقعی اورا دربر ندارد، آن را فاش میکند وبرملا. برگردیم بسر مطلب، صحبت از سبك بود، و منشأ طبقه‌بندی‌آن. عامل دیگر که‌میتواند منشأی‌باشدبرای طبقه‌بندی سبك‌هاعبارتست ازمحیط پیدایش یا محیط رواج‌شعر. فی‌المثل شعری‌که مطابق ذوق وسلیقهٔعوام گفته‌آید سبك عامه پسند دارد وآن‌که برای فهم و ذوق‌کودکان سروده‌شودسبك کودك‌پسندست‌چنانکه نوعی شعر هم امروز هست‌که دخترپسند میگویند،مشحون از احساسات ورؤیاهای طلائی وآه وناله های دردناك عاشقانه ـ که مخصوصاً خوراك روزنامه‌هاست یعنی صفحات ادبی آنها. بعلاوه حرفه وشغل گوینده هم تأثیر بارز دارد درپیدایش سبك. اینجاست‌که شعر یك فقیه سبکش باسبك شعر یك تاجر یا یك‌طبیب‌تفاوت دارد مگر آنکه هرسه بی‌سبك، وتقلید پیشه‌باشند که‌آن خود چیزی است علیحده. درهرحال منتقد ورزیده میتواند هوای رواق مسجد و مدرسه را درشعر شیخ‌بهایی بیابد یـا در سبك عطار ازحرفه و پیشهٔ او نشان بگیرد و البته فرق است بین سبك بیان‌بی‌ادعای یك بازاری ساده ودرس نخوانده با شیوهٔ بیان‌تظاهرآلود فضل فروشانهٔ یك فقیه یا استاد مدرسه.ازاینها گذشته سبك‌ها ازحیث‌موضوع‌هم‌تفاوت دارند. سبك فلسفی غیراز سبك‌قلندریست وسبك تحقیقی باسبك توصیفی فرقش پیداست. چنانکه ازلحاظ محتوی هـم‌بین آنها میتوان‌تفاوت‌نهاد. سبك‌ممکن‌است‌عاشقانه باشدیاعارفانه، استهزائی، باشدیا احساساتی. بعلاوه‌هریك ازاین‌انواع گونه گون‌هم‌ممکن‌است یکجا‌بهم‌بیامیزد یا جای‌جای‌تفاوت‌کنند. سبك واقعی یك شاعر ممکن‌است‌ترکیبی‌متناسب باشد از چندنوع‌سبك‌یاآنکه‌درطول‌حیاتش‌درسبك‌او تحول پیش‌آمده‌باشدیاتغییر. همچنین

شاعری‌هست که بیانش گه‌گاه سبك ندارد یا از سبك خارج است. درحقیت هرمعنی بیانی‌دارد مناسب خویش که‌تا گوینده آنرا نیابد سخنش بدرستی‌ادا نشده است واز همین‌روست که‌انوری ـ باقرارخود ـ برای‌آنکه از عقدهٔ‌یك‌سخن‌بدرستی‌بدرآید خودمکرر به‌عقده‌هافرو میرفته‌است[۱۳] چنانکه سعی‌ودقت گوستاوفلو بر * نویسندهٔ کتاب‌مادام‌بواری * هم‌برای‌یافتن آنچه‌خود وی‌لفظ درست[۱۴]میخواندحاکی‌است از یك نوع وسواس یا تمرین در سبك. البته فرق است بین شعری که از سبك عادی شاعر خارج است و شباهت بدیگر سخنانش ندارد باکلام شاعری که در هیچ مورد سبك واقعی ندارد و حاکی‌است از تقلید و تمرین محض درسبکهای دیگران[۱۵] ـ بکمك قواعد و سنتها و بزور معانی و بیان . در هرحال تنوع و اختلاف درسبك‌ها امریست محقق که حاجت به‌بحث بیشتر ندارد و همین‌اختلاف و تنوع حاکی است از نفوذ تقلید و تمرین و از تأثیر عوامل برونی ـ یعنی‌تا حدی خارج از اختیار طبع و سرشت انسانی ـ در پیدایش سبك . از آنجمله است عامل زمان و عامل مکان . عبث نیست که بعضی نقادان شعر را هم ـ مثل همه‌آثار انسانی ـ تابعی دانسته‌اند از قانون تکامل تدریجی ـ نظریه داروین‌و اسپنسر[۱۶]. درست است که در شعروادب، انـواع‌آن استقلالی راکه درانـواع جانداران هست ندارند اما بهرحال تاثیر عوامل مختلف را در پیدایش‌یاتکامل آنهاکه میتواند انکارکند ؛ محیط و زمانه‌گاه پیدایش‌حماسه را اقتضاء میکند وگاه مناسب میشود برای پیدایش غزل. همین‌عوامل است که یك وقت شعر دینی پدید میآورد و یك‌وقت شعروطنی،یك وقت نظریه معروف هنربرای هنر را قابل قبول میسازد و وقت دیگر مجالی میدهد برای رواج این فکر که هنر باید در خدمت انسان باشد ـ در خدمت جامعه یا حکومت. فکر وجود سبکهای‌ادواری نیز ریشه‌اش همینجاست و از همین‌جا است که میتوان‌پنداشت ـ در هر دوره‌یی ازتمدن و تاریخ انسان شعری‌بوجود میآید تقریبا مناسب با آن. جامعهٔ شبانی، جامعهٔ روستائی، و جامعهٔ بازرگانی هریك در طول تاریخ اقـوام برای خود شعری بوجودآورده‌اندکه بعضی انـواع یا سبك‌ها از بقایای‌آنها هنوز باقیست

* G. Flaubert ☆ Madame Bovary

لااقل در بعضی ادبها. نیچه * در رؤیاهای فلسفی خویش نه فقط شعر بلکه همهٔ هنرهای یونانی را در نوسان میدید بین تاثیر صلابت دیونیزوس و ظرافت وصفای آپولونی[۱۷]. کسانی هم هستند که دم از ادوار شعر میزنند: دورهٔ آهنی ، دورهٔ طلائی ، دورهٔ نقره‌ئی و دورهٔ مفرغی[۱۸] . چنانکه بازگشت شعر را بدورهٔ طلائی نوعی بازگشت میدانند بدورهٔ کودکی. اما که میداند که دورهٔ کودکی در شعر یك دورهٔ طلائی بوده است ؟ درست است که بموجب یك قیاس جامعه هم‌مثل فرد درطول عمرخویش مدارج دارد و مراحل ـ کودکی، جوانی و پیری ـ اما آیا میتوان از این نکته چنین استنباط کرد که از این ادوار سه‌گانه هریك نوعی شعر دارد خاص خویش ـ مرحلهٔ کودکی شعرش غنائی است و دینی، مرحلهٔ جوانی شعرش حماسی است و درام و مرحلهٔ پیری شعرش فلسفی است و عرفانی؟ این احتمالی‌است که نظیرآن از خاطر ویکتور هوگو * شاعر فرانسوی و دیگران هم‌گذشته است[۱۹] اما که میتواند ما را مطمئن‌کند که جامعهٔ انسانی هرگز یا هنوز از عهدکودکی قدم بیرون گذاشته باشد؛ در واقع انسان تا سروکارش با هنر هست چیزی ازکودکی ـ از میل ببازی و فراموشی ـ بهمراه دارد. از این حرف آیا باید نتیجه‌گرفت‌که این انواع ادواری‌که در شعر و در شناخت سبك هست به‌کلی زائد است یا مبهم ؟ البته خیر. اما وجود این نکته چیزی را که قطعا ثابت میکنداینست‌که در سبك عامل زمانی‌و مکانی‌را تاثیری قوی‌است‌بعلاوه عامل‌طبع و سرشت‌گوینده را هم ـ که خودبخو عامل زمان و مکان بسیار مدیون است ـ باید باین هردو افزود. و از مجموع این عوامل است‌که مکتبهای ادبی‌پیدا میشود ـ سبك‌های خود آگاه . تفاوت در زمان و مکان و تربیت و میراث و هم تفاوت در نوع‌و میزان خودآگاهی مانع ازآنست که مکتب‌های کلاسیك * و رومانتیك * و سوررئالیست * اروپائی رابتوان‌بامکتبهای قدیم‌شعرفارسی ـ مکتب‌خراسانی، مکتب هندی مقایسه‌کرد. بعضی‌شباهت‌هاهم که‌هست ظاهرا تصادف محض است و

☆ Nietzsche ☆ V. Hugo ☆ Classique

☆ Romantique ☆ Surrealiste

مقایسه را جای نیست. البته بحث درباب سبك‌ها و مکتبهای شعر فارسی تازه است و هنوز راه دراز در پیش دارد اما هرگونه بحث در این باب دقت بسیار لازم دارد و احتیاط . بیشك کشف یا بیان خصوصیات مکتبهای شعر فارسی ــ که امروزآنرا در سبك خراسانی، سبك عراقی، و سبك‌هندی خلاصه میکنند ــ فضل افتخاری اگر دارد بملك‌الشعراء بهار میرسدکه طی‌نیم قرن اخیرآنهمه را با ملاحظات جالب درباب سبك‌نظم‌ونثر تحت ضابطه درآورد[۲]. کارهایی‌که بعدها در این‌باب شده است چیزی‌نیست جز تکرار وتوضیح بیان بهار یا جمع‌آوردن شواهد بیشتر در اثبات یا تبیین نظرهای کلی‌او. کاری‌که غالبا یا اقوال او را تأیید میکند یا حداکثر توضیح در هرحال باید باین نکته توجه داشت‌که در پیدایش این سبکها عواملی که تأثیر داشته است بعضی اندیشیده بوده است و خودآگاه بعضی هم بی‌شك ناخودآگاه بوده است و ناشی از احوال‌وظروف. درست است‌که اهل تحقیق هنوز نتوانسته‌اند مبادی سبك خراسانی یا عراقی‌را از روی اسناد و مآخذ بیك‌سابقهٔ اندیشیده و خودآگاه مربوط‌کنند اما بهرحال تاثیرظروف و احوال دوره‌هائی‌راکه شاهد رواج آن‌سبکها بوده است می‌توان بررسی‌کرد و حتی نشانهٔ رنگه پریده‌یی از نوعی‌خود آگاهی را هم درلابلای اشعار بعضی‌گویندگان‌آن ادوار بدست می‌توان‌آورد. چنانکه شیوهٔ معروف به هندی را هم ــ که تمایلات بیگانه دشمنی * بعضی ادباء ما گه‌گاه آنرا بنام سبك اصفهانی‌تعمید میکند ــ نیزبا احوال و ظروف مربوط به‌تحولات تاریخی و اجتماعی‌توجیه شدنی است. سرخوردگی‌از تکرار یك‌سبك و میل تازه جویی هم عامل‌قابل ملاحظه‌یی‌است جهت بیان‌توالی‌آنها. گرچه این‌سبك‌ها ــ دست‌کم درقسمتی‌از تاریخ حیات خویش ــ در طول یکدیگر نبوده‌اند وگه‌گاه درعرض هم واقع میشده‌اند. بهرحال شاید آنچه راکه دورهٔ بازگشت میخوانند بتوان برمبادی اندیشیده و خودآگاه مبتنی دانست ــ مثل یك مکتب واقعی. چنانکه تمایلات راجع به شعر نو هم ریشه‌های خودآگاه دارد و اندیشیده . در اینجا باید یك نکته را تکرارکرد و تأکید. سبك وقتی ناخودآگاه است حاکی‌است

* Xenophobie

از افکار و احوالی که شاعر تمایلی به ابراز آن و افشاکردنش نداشته است. اینجاست که میتوان گفت شعر بی‌دروغ است و آنچه شاعر میگوید حقیقت است وصدق. نهایت‌آنکه فهم مقصود او لازمه‌اش هوشی‌است خاص و ، محرم این‌هوش جز بیهوش نیست. اما سبك خود آگاه حاصل جستجویی است که شاعر برای بیان چیزی دارد ـ که بیان‌آن غایت اوست. چنین شعری ممکن است بی‌دروغ باشد و هم ممکن است از دروغ وریا خالی نباشد و بهرحال منتقدست که با نفوذ در محیط شاعر، نفوذ در فکروشخصیت شاعر، و نفوذ در سبك بیان او میتواند این نکته را کشف کند که شاعر واقعا چه‌چیزی را میخواهد بیان کند یا بیان‌نکند؟.. بی‌این غوروتامل نمیتوان دانست کدام شعر ـ حتی‌باوجود اشتمالش برمبالغه و تخیل خلاف واقع ـ بی‌دروغ است و کدام دروغ؟ بله، سبك است که شاعر صمیمانه و بی‌ریا تمام وجود خود را درآن خالی‌میکند و حقیقت خود را عریان چنانکه‌هست درآن منعکس‌مینماید. باهمه اعتقادیکه اهل‌تاریخ بنقد اسناد دارند حتی تاریخ هم شاید نمیتواند شاعر را باین درستی و صفا تصویر کند. بدینگونه شعر واقعی‌تر از تاریخ هم هست نه بخاطر آنکه بقول ارسطو ازآن فلسفی‌ترست[۲۱] بلکه بدان‌سبب که شعر تاسبك دارد نمیتواند دروغ‌بگوید ـ خاصه پیك منتقد.

۱٦

افلاطون یا ارسطو؟

در ورای نقاب وزن و قالب، شعر برای خودش دنیایی است. دنیایی که آفریدهٔ خیال شاعرست اما موادآن چیزی نیست جز تصویر دنیا ــ تصویر دنیای خدا. این است آنچه آفرینش شاعرانه را از آفرینش واقعی جدا میکند و افلاطون و ارسطو آن را مرتبط کرده‌اند با مسألهٔ کلیات: اعیان ثابته. کدام منتقدی هست که در شعر بهمین دقت و تعمق حکماء بنگرد وبین دنیای شاعر و دنیای خدا این شباهت را مشاهده نکند، و همچنین این تفاوت را. نکته این است که منتقد باید نقاب وزن و قالب، نقاب صنعت و سنت را از چهرهٔشعر بردارد تادرورای آن‌دنیای‌شاعررا کشف کند ــ دنیایی وسیع و نامحدود. باتوجه باین‌امرشك‌نیست که‌منتقد هم‌تقریباًهمان کاری‌را انجام‌میدهد که فیلسوف میکند. خواه مثل‌یك فیلسوف‌مشائی‌اهل‌بحث‌و استدلال باشد خواه مثل‌یك حکیم اشراقی اهل‌کشف باشد و شهود. فلسفه را میگویند عبارتست ازمعرفت باحوال اعیان کائنات بقدر مقدور. اما نقد چیست؟ نقد هم بیك تعبیر معرفت است باحوال کائنات. اما کدام نوع کائنات؟ البته نه اعیان کائنات، تصاویر کائنات که دنیای شعرو ادب از آن درست میشود. منتقد مثل فیلسوف بحث میکند در اینکه وجود و ماهیت اشیاء چیست و غایت و علت احوال و افعال آنها کدام است. نهایت‌آنکه فیلسوف‌این بررسی را دربارهٔ اعیان موجودات انجام میدهد

و منتقد در بارهٔ تصاویر آنها: کائنات شعر. ازین روست که تاریخ نقد هم مثل تاریخ فلسفه است و اوج و انحطاط آنها تاحدی بهم مربوط. در اینصورت عجب نیست که در نقد هم مثل فلسفه دنیا تا حدزیادی به حکماء یونان مدیون باشد. درواقع تاریخ نقد شعر ـ بصورت علمی که امروز بیش وکم یافته است ـ از یونان آغاز میشود و کدام تحقیق علمی هست که یونانی‌هاآن را شروع نکرده‌اند یا دنبال. چنانکه تحقیقات‌آنها درباب ماهیت شعر و انواع و فنون و اغراض و عیوب آن نه فقط در روم و اروپا انعکاس و ادامه یافت بلکه نیز جزو سایر مواریث حکمت یونانی بمسلمین هم رسید و بلاغت و نقد عربی و فارسی بدان مدیون شد.

اما ماهیت فکر نقادی در بین یونانی‌ها از کی شروع میشود؟ بی‌شك از خیلی قدیم و تقریباً از همان اوقات که فلسفه در نزد قوم پیدا شد. درنقد هم مثل فلسفه، پیشوایان فکر یونانی حکماء بزرگ بوده‌اند: افلاطون و ارسطو. اما تاریخ آن نیز، قبل از ظهور سقراط آغاز شد. دربازماندهٔ ادب یونانی از نظم و نثر، ملاحظات انتقادی باقی است از گویندگان و متفکران پیش ازسقراط. هومیروس درایلیاد هم به مسألهٔ الهام توجه دارد و هم باینکه سبك بیان، همه بیك گونه نیست: پیندار باختلاف و تعارضی که بین الهام و قواعد ادبی هست اشارت دارد. ملاحظات اخلاقی درسخنان نویسندگان مختلف ـدر کلام هر قلیطوس و کسنوفانس ـ هست. مقایسهٔ معروف بین شعر و نقاشی که گویند نقاشی شعری است گویا و شعر نقاشی بی‌است بی‌صدا در سخن سیمونید * آمده است. در نمایشنامهٔ غوکان، اثر اریستوفان، نقد و داوری شاعرانه‌یی هست در باب آثار اسخولس و اوری‌پید. چنانکه سقراط حتی درآخرین دفاع خویش راجع بشعروشاعری نکته‌های جالب‌دارد، ونکته‌هایی انتقادی. بااینهمه نقد و بحث فلسفی در باب شعر هیچ جا بهتر ازآثارافلاطون مطرح نشده است خاصه در رسالهٔ فدرس و رسالهٔ ایون. دربارهٔ آراء افلاطون راجع بنقد پیش ازین در نقد ادبی سخن گفته‌ام[1]. اینجا کافی است درباب

---

* Simonide

کتاب جمهوری صحبت کنم و در باب مطالبی که آنجا راجع بشعر و نقد آن هست.

این کتاب جمهور در واقع خلاصهٔ مباحث افلاطون را در باب شعر و نقدآن در بر داردو اهمیتش درفلسفه بقدری است که یك نویسندهٔ امریکائی، دربارهٔ آن می‌گوید تمام کتابخانه‌ها را بسوزانید هرچه در آنها آمده است درین کتاب نیز هست[۲]. اصل کتاب طرح یك مدینهٔ فاضله است یا جامعه‌یی که در آن عدالت تام و کامل برقرار باشد. این البته یك رؤیای فلسفی بیش نیست اما برای تحقق بخشیدن این رؤیا افلاطون طرح‌های جدی افکنده است ـ و از زبان سقراط. این جمهور افلاطون آیا ـ آنطور که بعضی محققان پنداشته‌اند ـ از روی الگوی حکومت مصر قدیم درست شده بود یا با ابهام از حکومت هخامنشی؟ درست است که افلاطون پیش از تألیف این کتاب مصر را دیده بوداما مصردرین زمان نمونهٔ یك حکومت درست نبود. حکومت هخامنشی هم درعهدافلاطون روی بانحطاط داشت ونمی‌توانست نمونه‌یی ازیك حکومت درست و عادلانه باشد. اگرچه ازین هردوکشور در کتاب افلاطون چیزی هست اما مدینهٔ فاضله او در واقع تصویر درستی از هیچ شهر خاصی نیست شهریست که افلاطون می‌خواست وجودش را بهانه‌یی کند تا باطرح آن مدینهٔ واقعی آتن را انتقاد نماید. درین مدینه خیالی که برای تأسیس و ادارهٔ آن افلاطون طرح‌ها دارد و احتیاطها، جایی برای شاعران نیست. درواقع نزد افلاطون، شعر و شاعری چیزیست که اگر تحت نظارت جامعه نباشد برای سعادت خلق خطرها دارد و زیان‌ها. تأثیر بد شعر در اخلاق جوانان نزد افلاطون از اسباب عمده است در طرد شعرا. حتی در کلام هومیروس چیزها هست که جز بدآموزی و گمراهی حاصل دیگر ندارد. بعلاوه شعرخود چیست بجز تقلید از دنیای خارج، از دنیای طبیعت؟ اما طبیعت و دنیای خارج که عبارتست از اعیان موجودات خودش در واقع تقلیدیست از صور معقول، از مثل. البته فقط همین اعیان ثابته که از کون و فساد دورند و جایشان در عالم معقولات و مجرد اتست حقیقت دارند اما احاطهٔ برآنها کار شاعر نیست کار فیلسوف است. مشهودات و محسوسات که اعیان موجودات را تشکیل میدهند

خود در حکم سایه و تصویر ند برای این صور معقول و بهمین سبب یك درجه از حقیقت دورند . دراینصورت آنچه شاعر می‌سازد یا نقاش، تقلید وتصویری است از این محسوسات ، وخود دو درجه ازحقیقت فاصله دارد . تقلیدیست از تقلید مثل وسایه‌ایست ازسایهٔ آن . ازچنین اموری چه فایده‌یی می‌توان‌برد؟ بعلاوه،کار شاعر از جهت مجسم کردن احوال نفسانی هم لطفی نـدارد زیرا شعر وی احوالی راتوصیف وتصویرمی‌کند که مربوط بقوهٔ عاقله نیست‌مربوط است بقوهٔ انفعالی نفس: شهوت و غضب . دربنصورت شعر و شاعری چه‌تأثیری در احوال جامعه دارد جز آنکه نفوس راگمراه‌کند و حالت ضعف وحقـارت در آنها بیفزاید ؟ شهوت وخشم و حالات نفسانـی دیگر و میل و آرزو را شعر بجای آنکه ریشه‌کن سازد در وجود انسان آبیاری‌می‌کند و پرورش‌می‌ـ دهد[۳].ازین‌روست که از دیرگاه بقول افلاطون میان شعر وحکمت‌ناسازگاری بوده وهست. در هرحال هنر شاعر را نباید بگمان آنکه با بیان حقیقت سر و کار دارد بجد گرفت باید همواره مراقب بود تا شعر لطمه‌یی بسلامت نفس و استقامت جامعه وارد نکند . بدینگونه افلاطون شعر را بسختی انتقاد می‌کند و شاعران را از مدینهٔ خیالی خویش طرد می‌کند تا در جامعهٔ او عدالت‌فدای هوس نشود .

بر این پندار افلاطون ایرادها کرده‌اند وجای ایرادها هم هست .پیش از همه،ایرادهای ارسطو را باید یادکردکه ناشی است ازآن اختلاف معروف که بین فلسفهٔ دوحکیم هست . این اختلاف بـرخلاف آنچه بعضی‌از حکمـاء قرون‌وسطی گفته‌اند[۴] درحقیقت وجود دارد و اصلش ناشی است از طرز تفکر آنها راجع بکلیات. بر سر اینکه‌کلیات اصـالت دارند یـا آنکه وجودشان ذهنی‌است. این‌یك‌نزاع‌کهنه است وشلگل * بهمین‌نکته نظر داردکه می‌گوید هرکه از مادر می‌زاید یا پیرو افلاطون است یا پیرو ارسطو[۵]. در واقع‌آنچه افلاطون مثل می‌خواند نزد ارسطو، حقیقت ندارد وامریست انتزاعی وخیالی. با چنین مقدمه‌یی عجب نیست‌که فن‌شعر ارسطو ، جوابی باشد بآراء و عقاید

---

* Schlegel

افلاطون در باب شعر.

درحقیقت برخلاف افلاطون که دنیا را از ورای ابر و مه عرفان وخیال می‌دید ارسطو درکار عالم بچشم واقع‌بینی می‌نگریست. ازین‌رو شعر را بمنزلهٔ واقعیات دید. برخلاف استاد آنرا بپاس اخلاق محکوم نکرد بلکه به بررسی و تحقیق در ماهیت و اوصاف آن پرداخت . وی‌صور معقول را حقیقت واقع نمی‌دید تا کائنات محسوس و مرئی را سایه وتصویر آنها بداند . محسوسات و مشهوداتعالم را حقیقت میشمرد وصور معقول راعبارت از تصویرذهنی‌آنها. بدینگونه واقع‌بینی او بهانه‌یی بخیال شاعرانه نمی‌داد تا ارزش محسوسات را منکر شود وکائنات عالم را سایه وتصویری تلقی‌کند ازحقیقت ــ ازمثل. بعلاوه، نزدوی منشأ ابداع و ایجاد شعر وآثار هنر عبارت‌بودازعلاقه بتقلید ومحاکات: امری‌که در انسان غریزیست و آموزندگی آن نیز ازموجبات عمده است در التذاذ انسان ازآن . پس ماهیت و جوهرشعر و هنر عبارت میشود از تقلید ومحاکات و آن لذت وحالتی هم‌که ازین تقلید و محاکات حاصل میشود خود غایت و هدف‌آن است . با اینهمه‌کار شاعر فقط تقلید صرف‌مجرد از عالم‌خارج نیست تا بقول افلاطون دنیای مشهودات و محسوسات را بعین تصویر و تقلید نماید بلکه از خود نیزهمواره چیزی بآن اضافه می‌کند و دنیای محسوسات را ــ بتفاوت اغراض‌ــ گاه بهتر از آنچه هست تصویر و توصیف می‌کند وگاه بدتر از آنچه هست. از اینهاگذشته تأثیر شعر نیز ، برخلاف آنچه افلاطون پنداشته است ، تنها ضعف‌عقل وغلبهٔ شهوت نیست بلکه شعر، خاصه تراژدی ، در انسان حس ترس و شفقت بر می‌انگیزد و ازطریق‌کتارسیس * ــ که بمنزلهٔ مسهل و جلایی است پاک‌کننده ، موجب تزکیه و تهذیب نفس انسان را فراهم می‌آورد[۶]. بدینگونه شعروشاعری، برخلاف آنچه افلاطون ادعا می‌کندموجب فساد جامعه هم نیست .

این است حاصل تعلیم ارسطو در فن‌شعر که عالی‌ترین تحقیق فلسفی یونانیهاست در باب شعر. کتابی که با وجود اختصار، تمام مباحث مهم‌راجع

---

* Katharsis

بشعر در آن مطرح شده است آنهم بدقتی که بـا برونه‌تیر * می‌توان گفت امروزهم مسائل فن نقادی درنزد ما همانهایی است که نزد ارسطو بوده‌است[۷]. در واقع در نقد و شناخت شعر هرچه طی قرنهای درازگفته شده است بیش و کم همانهاست که موجب گفتگو شده است بین ارسطو و استادش افلاطون.

بعد از ارسطو فلسفهٔ یونانی در لاقیدی رواقی‌ها و لـذت‌جویی پیروان اپیقور آرامش‌خاطر جست. کلبی‌ها و شکاکان حتی میراث افلاطون و ارسطو را بباد نقد و استهزاء گرفتند لیکن تأثیر ونفوذ حکمت آنهـا باقی مـاند و دوام یافت. در نقد شعر زوئیلوس * خود را چون یك حکیم کلبی نشان داد و لوسین * چون یك فیلسوف شکاك . اما حکمت جزمی افلاطون و ارسطو در اسکندریه وآتن باز احیاء شد و درحوزهٔامثال فلوطین وآمونیوس ساکاس * ، نقد شعر هم با رنگ تازه‌یی صورت جزمی خویش را بازیافت . در واقع بعد از افلاطون و ارسطو چیز عمده‌یی بر تحقیقات آنها راجع بشعر و سبك و نقد آن افزوده نشد هرچند داعیه‌داران بسیار بودند . از جمله دیمتریوس‌نام، ظاهراً از معاصران پلوتارك، رساله‌یی نوشت در باب سبك که مشهورست و با اینهمه کتابش همان بضاعت ارسطوست که بآن چیزهایی تازه نیز افزوده شده است[۸]. در واقع دیمتریوس که غالباً ارسطو را تقلید و تبعیت می‌نماید ازآثار او مکرر عباراتی نقل‌می‌کند بعلاوه از شاگردش تئوفراسطوس * نیز اقوالی می‌آورد[۹]. نهایت آنکه طرزکار وی با شیوهٔ ارسطو تفاوت دارد. هم ازین‌جهت که وی خیلی کمتر از ارسطو تقید دارد به پیروی از اصول و مقدمات و هم ازین حیث که خیلی بیش از او بکلیات توجه نشان می‌دهد. شاید این‌نکته‌از اسباب عمده است در شهرت و اهمیت کتاب او و اشتمـالش بر بعضی فقرات سودمند از آثار گمشدهٔ قدما. اثر انتقادی دیگرکه ذکرش خالی از اهمیت نیست عبارتست از رسالهٔ لونگینوس در باب نمط عالی، یـا شیوهٔ برترین[۱۰]. راجع به‌این لونگینوس وهویت او ـ همچنین دربارهٔ دیمتریوس که رسالهٔ ددر

☆ Brunetiere ☆ Zoilus ☆ Lucien

☆ Ammonius Saccas ☆ Theophrastus

باب‌سبك»را نوشته است. ازلحاظ تاریخ بحث است و اختلاف اما این‌اختلافها از اهمیت ادبی رساله‌های منسوب بآنهـا چیزی نمی‌کاهد. درین رسالهٔ اخیر نشان آشنایی‌ها هست با آثار و اقوال افلاطون، چنـانکه می‌توان گفت مؤلف به افلاطون بیشترمدیون است تا بارسطو. آنچه وی نمط عالی می‌خواندنوعی مزیت است دربیان، که موجب تعالی است و شاعر درین شیوه سخن رابجایی می‌رساند که آنرا می‌توان صدای روحی بلندخواند. این رساله کـه نوعی کوشش نو افلاطونی است درنقد، در میراث ادبی‌نقـادان یونان قدیم اهمیت خاص دارد و درست گفته است برونه‌تیر آنجاکه می‌گوید اگر فن شعرارسطو اولین‌کوششی است‌که در تاریخ قدیم یونان برای‌نقادی بعمل آمده استرسالهٔ لونگینوس آخرین‌کوششی است‌که درین راه مبذول شده است و بهیچوجه هم ازحیث عمق و معنی‌ازکتاب ارسطو کمتر نیست[۱۱].

با اینهمه از جهت اصالت درنقدیونانی هیچ‌چیز بپای سخنـان افلاطون و ارسطو نمی‌رسد چنانکه درادب‌لاتینی‌هم‌کسانی مانند هوراس * وسیسرو * ، سنکا * وکنتی‌لین * هم بعضی آراء خود رابهمین دوحکیم مدیونند وبتحقیقات آنها. در واقع انعکاس و نفوذ اقوال افلاطون و ارسطو منحصر بیونان و روم نمانده است و ازخیلی‌قدیم در شرق نیز نشریـافته است. البته تأثیر جمهور افلاطون در تئوریهای راجع بشعر و بلاغت مسلمین بپای تأثیرفن‌شعر ارسطو نمیرسد اما آشنایی مسلمین با این‌هردوکتاب سابقهٔ قدیم دارد و ناچار تأثیر آنها ــ ولو غیرمستقیم ــ می‌بایست بنحوی در ادب عربی و فـارسی منعکس شده باشد.

جمهور افلاطون شاید حتی در دورهٔ ساسانی هم نزد بعضی از ایرانیها شناخته بوده است. درنامهٔ تنسر مواردی هست‌که بعضی اهل نظر بتأثیرآراء افلاطون منسوب داشته‌اند. با آنکه آگاثیاس این احتمال را رد می‌کندنفوذ افلاطون درآراء مزدك‌هم‌بعیدبنظر نمی‌رسد[۱۲]. در دورهٔ‌اسلامی هم‌باآنکه‌افلاطون

---

* Horace * Cicero

* Senecca * Quintilien

نزد محققان ما شهرت وقبول ارسطو را نداشته است اما بکلی هم ناشناس نبوده است و حکماء اسلامی بربعضی رسالات او شرحهایی نوشته‌اند و نام‌پاره‌یی از کتابهای او که شاید از سریانی بعربی نقل‌شده است نیز در آثار مسلمین‌ذکر شده است . از جمله حنین‌بن اسحق کتاب جمهور را بنام‌کتاب‌السیاسه بعربی نقل‌کرده است وثابت‌بن قرهٔ حرانی وپسرش سنان نیز در شرح بعضی مطالب این‌کتاب ظاهراً مقالاتی داشته‌اند[۱۳] فارابی‌ترجمه یا خلاصه‌یی ازکتاب را در دست داشته است وکندی‌هم رساله‌یی در باب اعداد مذکور درین کتاب نوشته بوده است[۱۴]. در رسائل اخوان‌الصفا هم‌مطالبی ازین‌کتاب، بدون ذکر مأخذ نقل شده است[۱۵] وترجمهٔ خلاصه‌یی ازکتاب‌را ـ که اصل آن خلاصه‌بجالینوس منسوب بوده است ـ نیز مسلمین در دست داشته‌اند و ابن اثیر و ابوالفدا از آن یاد کرده‌اند . با اینهمه غلبهٔ نام و آوازهٔ ارسطو وشهرت‌کتب او ظاهراً از اسباب عمده بوده است و در انصراف مسلمین ازکتاب افلاطون، خاصه‌که بعضی مطالب آن با احول اجتماعی جاری نه مناسب بوده است ونه موافق.

اما ارسطو که فلسفه‌اش نهایت اوج فکر وحکمت یونانی بشمارست نزد مسلمین معلم اول بوده است و آثارش از خیلی‌قدیم مرغوب. حتی ابـن‌القفطی فهرستی در دست داشته است[۱۷] ازآثار او تألیف بطلمیوس‌که اصل یونانی آن در دست نیست و وجود آن در بین مسلمین حاکی است از علاقه‌یی‌که حکماء قوم داشته‌اند بافکار و تعـالیم فیلسوف . قسمت عمدهٔ این آثار را مسلمین از یونانی یا سریانی بعربی نقل‌کرده‌اندبا شروح و تفاسیرقدیم ومخصوصاً مساعی بیت‌الحکمهٔ بغداد درین مورد مهم است و قـابل ملاحظه . از جمله فن شعر، که‌آنرا از روی لفظیونانی ابوطیقا هم می‌گفته‌اند درجزو تعلیم منطقی‌مورد توجه واقع شده است و ترجمه . اما چون فهم بیشترینهٔ مطالب‌کتاب‌کەراجع است به تراژدی و اپوپولیا ازحوصلهٔ اعراب خارج بوده است این ترجمه‌هـا غالباً مبهم بوده است وتاریك. چنانکه ترجمهٔ ابوبشر متی ،که فن شعر را از سریانی بعربی نقل‌کرده است باقی است و باین دعوی‌گواه. یحیی‌بن‌عدی هم چنانکه ازکلام‌ابن‌الندیم برمی‌آید نقلی‌کرده است ازین‌کتاب‌که ظاهراً همان مأخذ عمدهٔ فن شعر شیخ واقع شده است درکتاب شفا. از تلخیصی‌هم‌که‌کندی

بموجب روایت ابن‌الندیم ازین کتاب کرده است اکنون گویا نشانی باقی نیست اما این ترجمه‌هابا تفاسیر و تلخیص‌ها، مایه‌یی شده است برای‌حکمائی امثال‌فارابی ، ابن‌سینا ، و ابن‌رشد[۱۸]. این تعلیم ارسطو در باب فن شعر، که حکماء مسلمان تا این اندازه نسبت بآن علاقه می‌ورزیده‌اند در فکر و ذوق نقادان اسلامی چه تأثیری داشته است ؛ این مسأله‌یی است که باید در بررسی نقد عرب بآن جواب داد . اینجا باید گفت که ازحکمت یونانی آنچه‌برذوق وفکر مسلمین‌غلبه یافت فلسفه ارسطو بود نه افلاطون،یا بعبارت بهترارسطویی بود که می‌توانست با افلاطون کنار بیاید .

۱۷

از میراث اسلامی

آیا فکر یونانی تاثیری در آراء نقادان اسلامی داشته است؟ بی‌شك . اما البته نمیتوان نقد مسلمین را ـ مثل فلسفهٔ اسلامی ـ تقریبا بکلی حاصل و نتیجهٔ این تاثیر شمرد. حکمت یونانی را مترجمین قدیم و بعضی از متکلمین در اوایل عهد عباسیان بین مسلمین رواج دادند درصورتیکه نقد اسلامی ـ نقد شعر عربی ـ درآن ایام قسمتی از راه تحول خویش یا دست‌کم قدمهای اولش را پیموده بـود. از این‌رو نفوذ طرز فکر یونانی ـ هرچند بعد از آشنایـی مسلمین با حکمت یونان ـ در نقد و علوم بلاغت نیز ظاهر شد، اما سنت‌اسلامی و عربی‌نقد هم ـ که مخصوصا برحکمت وفکریونان بچشم‌بدگمانی‌مینگریست ـ راه خود را ادامه داد خاصه نزد لغوی‌ها، کاتبان، و راویان‌شعر. چنانکه امثال جاحظ ، ابن‌قتیبه ، قاضی جرجانی ، ابن‌رشیق ، و ابن‌الاثیر رهنمایان عمده بوده‌اند برای نقدسنتی‌ـنقد لغوی و ذوقی‌ادبا. البته دراین نقد غیرازملاحظات لغوی و تطبیقی که‌گاه هم‌رنك روانشناسی‌هست هم‌سایه‌یی‌از زیباشناسی. بااینهمه نقد ادبا از لحاظ تاریخ ، در واقع یك میراث عـربی است، مثل خود شعر . چنانکه تاریخ آنرا باید از عهد جاهلیت‌آغازکرد و از سوق عکاظ . در ایـن شهره بازار پرمشتری ، شعرهم متاعی بودکه خواستاران دربارهٔ ارزش‌آن‌چانه میزدند. روایت هست‌که در عکاظ برای‌نابغهٔ ذبیانی، شاعر نام‌آورآن رزم‌گاران

قبه‌ای میزدند و او آنجا درباب شعرهایی‌که برایش خوانده میشد در پیش جمع‌داوری میکرد و اظهار رأی. چنانکه برشعری‌از حسان‌بن ثابت‌که درآن هنگام‌ظاهرا جوانی‌بود نوخاسته ایرادهایی‌گرفت و با اینحال او را بشاعری ستود و تشویق‌کرد. جای دیگر اعشی‌وخنساء را بـر مدعیانشان برتری داد . جزئیات این‌گونه داوریها البته مشکوك است و همچنین است جـزئیات‌آنچه در باب نقد سایر شاعران جاهلی‌گفته‌اند. ـ طرفة بن‌عبد ، و دیگران. حتی در اصل ادب جاهلی هم حـرف هست[۱] اما بهـرحال‌آنچه شعر و ادب جاهلیت خـوانده می‌شود ، نقدی دارد ذوقـی ـ مثل همان شعر جاهلی غالبا تاثـری و ارتجالی ـ و تا حدی مثل نقد شاعران‌کهن دریونان قدیم[۲]. از اینها گذشته در سخنان و افکار شاعران آن عهد چیزهاهست‌که حاکی‌است از وجود روح نقد در بین‌آنها چنانکه تصور آنها از الهام شاعرانه و ارتباط آن باجنی‌که تابعه خوانده میشود یادآور طرز فکـر یونانی‌هاست درباب موز ✿ ها[۳] . همچنین توجه بعضی شاعران باینکه بسیاری معانی درکلام آنها تکرار است و گـویی پیشینیان همه هرچه باید همی‌گفته‌اند[۴] شاهدی است برشعور قوم به ارزش‌میراث گذشته. وجود راویان شعر که حتی در جاهلیت هم هر شاعری راویانـی داشته است و وجود اشعاری که‌حولیات خوانده میشد و درنظم و اصلاح‌آنها سالی‌صرف میشدنشان میدهدکه نزد قوم نشاطی‌بوده است و شعوری برای نقد. البته چنین نقدی یك نقد ذوقی بـوده است حاکی از تاثر و عکس‌العمل‌فطری ، و بقول امروزیهانقد امپرسیونیستی✿. اسلام که پدیدآمد نقداخلاقی‌و دینی را هم باآنچه از میراث جاهلیت مانده بود افزود و اجتناب از لغووفحش و سخنان‌کفرآمیز میزانی شد در نقد. چنانکه قرآن هم‌اوج بلاغت شناخته شد و حد سخنوری . پیغمبر باآنکه شاعری را تعویق‌نکرد بشعر شاعران‌گوش داد ، و خلفا وصحابه در منع ازآن اصراری نکردند. در عهد اموی حجازکانون غزل عاشقانه بود وعراق روزبازار مدح و فخر... مخصوصامجالس‌خلفا مرکزی بود برای‌روایت شعر و نقدآن، چنانکه عبدالملك مروان خود در نقد شعر ذوق و قریحه‌یی‌نشان

✿ Muses ✿ Impressionniste

داد. باری در حجاز که‌ادب‌بیشترصورت غزل‌داشت نقدی هم که روایت شده‌است ـاز کثیرعزه ، و سکینهٔ بنت حسین ودیگران ـدرباب معانی راجع بغزل‌است و عشق. چنانکه در عراق که ادب بصورت فخروهجو جلوه داشت نقدی هم که نقل است ـ مثل‌آنچه از فرزدق و جریر نقل‌کرده‌اند ـ رنك همین معانی را داشت[۵]. درصورتی که نقد عبدالملك مروان و شاعران شام بیشتر بمضامین راجع بمدح مربوط میشد. از جمله گویند شاعری قصیده‌یی در مدح عبدالملك مروان گفت که در اولش از شتر خویش سخن گفته بود، بزیادت. خلیفه گفت که شتر خویش را مدح کرده‌یی صله‌ات را هم از اوبستان[۶]. باری در مجلس خلفا، که برای اعراب مجالی بود جهت تعصب و تفاخر، مساله‌یی که غالبا مطرح میشد این بود که اشعرشاعران کیست؟ و جوابها نیز گونه گون بود و تابع اغراض گویندگان‌یا مقتضای مجلس. تعصبات قبیله‌یی که غالبا هر قبیله شاعر یا شاعران خود را از دیگران برتر میدید در عراق و حجاز و در همه دنیای عرب این مسأله را غالبا رنك روز میداد. البته مسأله از عهد جاهلیت مانده بود اماآنچه در عهد اموی به‌آن رنك تازه میداد احیاء تعصبات بود، بین قبایل. از راویان و شاعران اخبار بسیار هست حاکی‌از جوابهایی که باین مسأله داده‌اند. هریك مطابق ذوق و سلیقه و باقتضای هوی و تعصب خویش . اما در عهد عباسی این بحث کهنه رنك‌نقد واقعی گرفت . رنگ‌موازنه و تطبیق یعنی‌مقایسه بین‌شاعران و ارزیابی آثار هریك. حتی‌کتابها در ایــن باب بوجودآمد خاصه در مقایسه بین ابوتمام و بحتری. همچنین در داوری بین متنبی و مدعیانش. این موازنه در واقع تا حدی هم در دنباله یك مسالهٔ قدیم دیگر بود ؛ مسالهٔ کهنه و نـو. اینکه‌سخن محدثین ـ نوخاستگان ـ را میتوانددر ردیف کلام شاعران قدیم‌آورد یا نه مسأله‌یی‌بود . چنانکه نزاع درباب بحتری و ابو تمام هم‌یك تعبیر نزاعی بود در باب‌کهنه ونو. یك نقد روشن‌که در این باب شد کتاب‌آمدی بود ـ بنام الموازنة بین ابـی تمام وبحتری. درین‌کتاب مولف‌خواسته‌بود بیغرضانه بین دو شاعر داوری‌کند، اما علاقه‌یی که بتایید و حمایت از بحتری داشته است، او را باغراط واداشته است در بیان عیوب ابی تمام[۸] از اینرو باآنکه زشتی‌ها و زیبایی‌های آثار هر دو شاعر را طرح کــرده است در تطبیق و موازنـه نائل

بتفاوتی بیطرفانه نشده است. با اینهمه کتاب او ازجهت نکته‌سنجی هایی که دارد جالب است و خواندنی. درباب متنبی و مدعیان وی هم‌بحثی‌وجودداشت که جمعی‌تازگی‌وارزش‌کلام‌اورا انکارمیکردند وظاهرا صاحب‌بن‌عباد وزیرمعروف آل‌بویه‌محرك‌آنها بود. چنانکه‌درفرانسه‌هم،راجع‌به‌کرنی * شاعرچنین بحثی شد و محرك آن ریشلیو * بود[۹] وزیرمعروف. درواقع رنجشی‌که صاحب از متنبی و ازرفتار خودپسندانه‌اش داشت محـرك اوشد درنقد متنبی و در تشویق دیگران بنقد او. رساله‌یی‌کـه خود صاحب نوشت عبارت بود از الکشف عن‌ـ مساوی شعر المتنبی ـ در بیان عیوب شعر او. برای خوشایندِاو نقادان و ادبا بناکردند بعیب جویی از شعر متنبی. چنانکه ابوعلی حاتمی رساله‌یی نوشت و درآن بیشتر معانی اخلاقی راکه درکلام متنبی هست مـأخوذ دانست از اقوال ارسطو. ابوسعید عبیدی رساله‌یی دیگر نوشت در اثبات این دعوی‌که بسیاری ازسخنان متنبی سرقت است ازشعرای دیگر حتی ابوهلال عسکری درکتابی‌بنام الصناعتین، که جهت خاطر صاحب تألیف‌کرده بود سعی نمود تا دربیان‌محاسن کلام بیشتربگفتهٔ صاحب‌استناد جوید و دربیان معایب بکلام متنبی[۱۰]. بدینگونه متنبی‌جریمه‌گردن‌کشی‌وخودپسندی شاعرانهٔ خویش‌وعصیانی‌راکه‌برگردنکشان روزگارکرد بسختی داد امـا یك تن از نزدیکان و برکشیدگان صاحب بنـام علی‌بن عبـدالعزیز معروف بقاضی جرجانی بدفاع از اوبرخاست و بـداوری بی‌غرضانه. کتاب این قاضی الوساطه‌نام داشت ـ الوساطة‌بین‌المتنبی وخصومه. وی دراین داوری مثل یك قاضی وارد شد وباروشن بینی وحق‌طلبی یك قاضی واقعی،یادآوری‌کردکه درباب شاعرهرگزنمیتوان از روی عیوب واشتباهاتش قضاوت‌کرد باید از روی محاسن‌وزیباییهایش راجع باوحکم‌کرد. بعلاوه‌اغلاط وعیوب درکلام‌کدام شاعر نیست حتی درشعرکسانی مثل ابن‌الرومی، ابوتمام و ابونواس عیب‌ها هست وخطاها. که میگوید که دراین میان عیب وخطا تنها در کلام متنبی است؟ بعـلاوه اگر در سخن او ابیات ضعیف می‌توان یافت اشعار بلند ومعانی استوارولطیف شاعرانه درآن بیشتر هست. اما آنچه درباب‌سرقات می‌گویند هم جای حرف است. باید تفاوت‌گذاشت بین‌آنکه یك مضمون راکه

*Corneille *Richelieu

شاعری دیگر ابداع کرده است از او می‌گیرد با آن کس که یك مضمون عام مشترك را که شاعر دیگری هم گفته است اما بهیچوجه اختصاصی باو نداردا خذ می‌کند. بعلاوه فرق است بین اینکه شاعری معنی را از دیگری اخذ کند اما آن را از او بهتر و زیباتر بیان کند با آنکه معنی کلام یك شاعر را اخذ کند بیش و کم با همان الفاظ و عبارات یا حتی با تعبیراتی پست‌تر. در هرحال درباب سرقات نباید افراط کرد ونباید هرشباهت را هم حمل کرد باخذ و انتحال[11]. این داوری دقیق وروشن که درباب متنبی ومدعیانش ازجانب قاضی جرجانی شده بی‌شك یك شاهد مؤثر است برقدرت و فایدهٔ نقد وحاکی است از اهمیت نقش وتأثیر نقادی درادب. امامسألهٔ سرقات که قاضی جرجانی باروشن بینی وخونسردی انواع آن را بررسی کرده است ازمسائل عمده است نزد نقادان عرب. در واقع از خیلی قدیم نقد رایج درنزد ادبا وروات عبارت بوداز بررسی درمواردی که مضمون یك شعر با مضمون شعر دیگر شباهت داشت یا اشتراك. باستناد همین نکته بودکه ادباء و روات قدیم غالباً شعر محدثین را رد می‌کردند ومضامین آن‌را بقدما منسوب می‌نمودند. چنانکه یك ادیب‌معروف قدیم،ابوعمرو بن‌العلاء،درباب این نوخاستگان می‌گفت که‌اینها انگل‌دیگرانند اگرخوب بگویند از دیگران گرفته‌اند و اگر بدبگویند از خودشان است. اسحاق موصلی شعری برای اصمعی خواند اصمعی آن را بسیار بستود وقتی دانست که اسحاق خودش آن راگفته‌است ازستایش آن‌بازگشت وآن رانوظهور دانست وبی‌اصل. نظیر این قضیه را از ابن‌الاعرابی هم نقل کرده‌اندکه با شعری را میستود و بعدکه می‌فهمید شاعر از قدما نیست ستایش های خود را پس می‌گرفت. می‌گویند شاعری برای ابی عبیده شعری خواند سپس از وی درخواست تا بین این شعر وشعر یك‌گویندهٔ جاهلی بدرستی‌حکم‌کند،عصبیت راکنار بگذارد و درباب شعر نظربدهد نه درباب شاعر، نگویدکه این یك‌شعر عباسی استوآن یك جاهلی، این یك جدیدست وآن یك قدیم. چون این‌طرز حکم‌درواقع داوری بین دوعصرست‌نه داوری بین دوشاعر[12]. درهرحال ادبا و و روات خویشتن را نگهدارندهٔ سنت می‌دیدند و حامی شعر قدیم. ازاین رو غالباً درباب آن تعصب داشتند. مضامین شعرای نوخاسته را هم غالباً مأخوذ

می‌دیدند از شعراء قدیمتر. بندرت کسانی پیدا میشدند که مثل ابن قتیبه وقاضی جرجانی درباب قدما ومحدثین تعصب نداشته باشند و ازشاعر شعرخوب بخواهند نه قدمت و سابقه. نقد ادبا غیرازملاحظات راجع بسرقات غالباً لغوی بود، یا مربوط به بیان وبدیع. درواقع ادباء شعر قدما را بعنوان شواهد نگاه میکردند برای نحو یا لغت. این نیاز باستشهاد شاید گه‌گاه بعضی را واداشته باشد که شعری از خود یا دیگری بیك شاعر قدیم منسوب بدارند. اما چون صحبت از سندیت بوده است و اعتبار غالبا هم آنها را وامی‌داشته است که درصحت انتساب شعر بیك شاعر دقت نشان‌دهند وحتی وسواس. ازین‌روست که ابن‌سلام در طبقات الشعراء خویش مکرر یا آوری می‌کند که راویان در اشعار قدما دست کاریها می‌کرده‌اند، بنام ونشان. چنانکه جاحظ نیز توجه خاصی باین مسألهٔ انتساب دارد. از جمله یك‌جا از بسیاری اشعاری کـه روات ساخته‌اند و بشعرا نسبت داده‌اند یاد می‌کند و این‌جعل را ممکن میشمارد و محتمل. جای دیگر شعری را که درآن از رجم و شهاب صحبت میشود از یکشاعر جاهلی نقل می‌کند و می‌گوید اگر این شاعر جاهلی است‌ازکجا می‌داند شهابی که در آسمان‌هست قذف ورجم است؟ درصورتیکه این نکته از عقاید اسلامی است واین خود نشان میدهد که شعر را دیگران ساخته‌اند و باو نسبت داده‌اند[۱۳]. گذشته از مسألهٔ انتساب نقد ادبا گه‌گاه ملاحظات روانشناسی هم دارد وحتی‌زیباشناسی نیزدارد خاصه درباب زمینه‌های نفسانی شعر. ازجمله یك‌جا توجه میدهد که شاعران‌در طبع و قریحه تفاوت دارند یکی مدیح را آسان میگوید و هجا برایش دشوار است دیگری بر گفتن‌رثا تواناست اما ازعهدهٔ غزل برنیاید[۱۴]. تفاوت دردواعی واسباب نفسانی است که قوت و شدت آنها دراشخاص مختلف است و این نکته حاکی است از توجه وی بتأثیر عامل روانشناسی چنانکه توجه بعضی نقادان‌به آنچه موسیقی لفظ خوانده میشود ـ حلاوةالنغمه ـ و اینکه زیبایی بیان بیش ازدرستی معنی نزد بعضی از آنها اهمیت دارد نیز حکایت می‌کند از گرایش قوم بملاحظات زیباشناسی. همچنین اهمیتی که باصل مبالغه داده‌اند، و حتی قول مشهودی کـه می‌گوید بهترین شعر دروغ‌ترین آن است نیز مبتنی است براساس تصور زیبایی. درنقد ادبا توجه بتأثیر محیط هم هست و ایـن نکته

جالب است که فی‌المثل قاضی جرجانی قرنها قبل از تن* ــ نقاد و حکیم فرانسوی ــ بگوید بداوت کارش آنست که درطبع‌ها خشونت پدید میآورد و همچنین درادب ومعانی آن‌موجب‌خشونت می‌شوددرصورتیکه تمدن‌درطبع‌ودرادب موجب سهولت میشود و رقت[۱۵]. این طرز فکر که قرنها بعد در فلسفهٔ تاریخ ابن خلدون نیز تعقیب شد حاکی است از توجه ادباء بتأثیر عامل محیط و جامعه.

اینهاست نمونه‌یی چند از آنچه درنقدعربی هست ــ نقد ادبا. درین‌نقد که‌در واقع دنبالهٔ سنت نقادان قدیمترست تأثیر فلسفهٔ اهل مدرسه بارز نیست و شباهت‌بین‌بعضی ازین‌آراء باآراءحکمااز اتفاق است یا از یك تأثیرغیرمستقیم اما تدریجی. آیا نقدعربی و اسلامی از حکمت یونانی تا چه‌حد تاثیر یافته است؟ اکنون هنگام آنست‌که جوابی باین سؤال داده‌شود. انتشارکتب‌راجع‌به منطق در بین مسلمین و تاثیری که حکمت ارسطو از طریق ترجمه های کتب یونانی در اذهان متکلمین اسلامی داشت بیشك از اسباب آشنایی مسلمین شد با آراء حکماء یونان درباب فن‌شعر و بلاغت. چنانکه ظاهراً جاحظ از بلاغت و ادب فرس و روم و هند بی‌بهره نبود اما تأثیر بارز فکر یونانی درنقدقدامه ظاهرشد ــ نقدالشعر. این قدامه نصرانی بودکه‌بردست مکتفی‌بالله خلیفهٔعباسی مسلمان شد و، کاتب بودو اهل حکمت. کتابهایی هم در علم سیاست وصناعت جدل داشت و مخصوصاً درمنطق متبحر بود. وی تحت تاثیر همین معلومات فلسفی بودکه نقدالشعر را نوشت ــ بایك برداشت تازه از شعر و فنون‌شاعری. درین برداشت‌تأثیر فکر یونانی‌هست خاصه در شیوهٔ طبقه‌بندی ابواب‌ومطالب. البته شعرعربی، با جزئیات اقوالی‌که ارسطو در فن شعر آورده است چندان منطبق بنظر نمیآمده است و این مشکل را غیراز قدامه و قبل از او مترجمان و شارحان عربی فن شعر هم داشته‌اند. اما تاثیر ارسطو و تعلیم او باز در جای جای کتاب هست و بشکلی انکار ناپذیر. از جمله اهمیتی که‌قدامه برای مبالغه قائل شده‌است درشعر، حرف ارسطو را بخاطر می‌آورد که مانعی نمی‌بیند از اینکه شعرا امور و اشیاء را بالاتر یا پست‌تر از آنچه

*Taine, H.

درواقع هستند وصف کنند. همچنین کوششی که قدامه کرده است تا فنون مختلف شعر را ازوصف و تشبیه و غزل ونسیب و مرثیه بدوفن مدیح و هجا برگرداند، نیز گویی از ترتیب فن شعر ارسطو اخذ شده باشد که ازتمام انواع شعر بیشتر توجه به تراژدی دارد و کومدی. دربعضی جزئیات دیگر کتاب هم نشانه‌هایی هست از تأثیر فن خطابه و چون قدامه با کتب منطق و فلسفه سر وکار داشته است این اندازه تأثیر در کتاب اوبعید نیست[۱۶] این کتاب و همچنین مطالعات متکلمان و حکماء راجع بشعر و خطابه تأثیر تمـام داشت در پیدایش بلاغت اسلامی که اساس آن درواقع عبارت بود از بلاغت قرآن و نقد ادباء. بلاغت قرآنی البته اساس بلاغت اسلامی است اما پیدایش تئوریهای بلاغت عربی، از تأثیر تعلیم ارسطو خالی نیست. واضع و شـارح عمدهٔ این تئوری عبدالقاهر جرجانی است بادو کتاب معروفش:اسرارالبلاغه و دلائل‌الاعجاز. آیا عبدالقاهر جرجانی هم ازتعلیم حکماءیونان‌استفاده کرده است؟ اگر کرده‌است ظاهراً از طریق کتب ابن‌سینا کرده است و البته بعضی اقوال و تحقیقات وی با آراء ارسطویی شباهت نیست[۱۷] لیکن این شباهت آن اندازه نیست که حاکی باشد از تبعیت و تقلید. درهرحال تازگی واصالتی که دردو کتاب عبدالقاهرهست آن هر دو را اساس بلاغت و نقد علمی اسلامی کرده است و ازین حیث هم اسرارالبلاغه ودلائل‌الاعجاز تاحدی یادآور فن شعر ارسطوست و فن خطابهٔ او. البته بلاغت ادبا که مبتنی بر صنـایع بدیع و بر سنت نقد قدما بود، در مقابل فکریونانی عکس‌العملی تند و خشن نشان می‌داد: تحقیر و بدبینی نسبت باقوال حکماء. چنانکه ضیاء الدین ابن الاثیر ــ برادرعزالدین، که مورخ مشهورست و مؤلف کتاب الکامل فی‌التاریخ ــ در کتاب مشهوری که دارد بنام المثل السائر با خودستایی و گزافه‌گویی غرورآمیزی که خاص او ــ یا خاص اکثر ادبانست ــ یك جا ضمن بحث راجع بصناعات کلام اقوال حکماء را در باب اقسام معانی بحثهایی می‌داند کلی و بی‌فایده که درعمل چندان بکار نمی‌آید. می‌گوید عرب بدوی بدون آنکه از آن کلیات واقف باشد نظم و نثرپسندیده انشاء کرده است وشاعرانی مانند ابونواس، مسلم‌بن‌ولید، ابوتمام، و بحتری هم بی‌آنکه از علوم یونانی اطلاع داشته‌باشند معانی خوب بوجود

آورده‌اند. درینجا می‌گوید کتاب شفاء ابن‌سینا را دیدم که دربارهٔ شعر می‌گوید این امر -یعنی شعر- موقوف است‌برد و مقدمه ویك‌نتیجه.درحالی‌که ابن‌سینا خود شعر میسروده و شك نیست که در نظم و انشاء شعر خویش هم هیچوقت منتظر ترتیب دو مقدمه وبدست‌آوردن نتیجه نمی‌شده است و یونانی‌ها که خود شعر میسروده‌اند هرگز باترتیب مقدمات بنظم و انشاء شعر توفیق نیافته‌اند. چه خوب می‌گوید ابن‌ابی الحدید که- در رد قول ابن‌الاثیر و کتابش- دررسالهٔ الفلك الدائر می‌گوید که‌وی سخنان حکما را درنیافته است ومغالطه‌کرده است[۱۸]. باری بلاغت اسلامی، مقارن پایان عهد خلافت، معجونی بودازسنت ادباء و اقوال حکماء ومتکلمین که عبدالقاهر نظم ابتکاری تازه‌یی بدان داده بود. سکاکی درمفتاح‌العلوم خویش تحقیقات عبدالقاهر و ملاحظات ادبا را نظم دیگری داد و از آنها علوم بلاغت را بوجود آورد که بعد از او صورت جامد فعلی خویش را یافت: معانی، بیان،و بدیع[۱۹]. باری کتاب سکاکی که‌آخرین تحقیق علمی اصیل است راجع بعلوم بلاغت رنگ فن‌خطابه وفن شعر ارسطو و حکماء اسلامی‌را دارد و این نکته جالب‌است وآموزنده. میراث نقد اسلامی- تاحدی تحت تأثیر تعلیم حکماء- نوعی نقد کلاسیك شد. درواقع فلسفه اسلامی اگرهم‌که‌گاه از حکمت ارسطویی مایه گرفت تقریباً بهرچه داشت رنگ ارسطو داد و هرگز بر بنیاد یك فکر دیگر نقد تازه‌یی بوجود نیاورد. الانقد صوفیه که ذوقی بود و مبنایش برنوعی کشف و اشراق. باری غلبهٔ حکمت ارسطوبرفلسفهٔ اسلامی تقریباًهمگام است با تأثیرریطوریقا وابوطیقای او بربلاغت و نقد مسلمین. آیا این هماهنگی نقد و فلسفه همه‌جا در یك موازات دوام دارد؟

۱۸

نقد و فلسفه

گمان دارم هماهنگی بین فکر فلسفی و فکر نقادی یك واقعیت تاریخی است ازین‌رو در ادب کلاسیك اسلامی ـ فارسی وعربی ـ چون اهل‌نظر تقریباً جز با حکمت ارسطو آشنایی نداشته‌اند و در نقد ادبی هم نه مکتب‌های تازه‌یی بوجود آورده‌اند نه شیوه‌های تازه‌یی. آنچه دارند میراث عربی است با رنگی از تعالیم ارسطو، فقط نقد صوفیه را می‌توان برآن افزود که بی‌شباهت بنقد نو افلاطونی نیست هرچند بعیدست که از آن متأثر شده باشد . بـا اینهمه همسازی و هماهنگی بین نقد و فلسفه امریست قطعی ، و غیر از یونـان ادب اروپا هم برای اثبات آن شواهد عرضه میکند و امثال . در ادب اروپا این هماهنگی چندانست که در مقابل هریك از ادوار و مکتب‌های فلسفی‌یك‌مکتب یا یك دورهٔ نقد ادبی را میتوان نشان داد . با اوصاف و مختصات متناسب و هماهنگ با آن مکتب فلسفی .

صحبت از فلسفه و ادب اروپاست ، فلسفه و ادب مسیحی که با انحطاط و زوال تدریجی فرهنگ عهد شرك یونان و روم آغاز شد ـ در دوره‌یی که مورخین اروپا آن را قرون‌وسطی‌خوانده‌اند و عهد ظلمت[1]. درست است کـه هنوز بسیار کشفیات و شایدتحقیقات طولانی لازم است تا بتوان کارنامهٔ اندیشه

و حکمت این قرون‌وسطی را ولو باجمال بیان کرد[۲] لیکن شك نیست که سعی در تلفیق بین عقل و ایمان ، بین علم و کلیسا در واقع شغل عمده بوده است برای حکمت این‌ایام ـ اسکولاستیك . چنانکه ادب و هنرهم غالباً همین‌هدف را پیروی میکرد ـ : خدمت کلیسا . درست است که بعضی شاهکارهای عظیم ادب در همین دوره بوجود آمد ، درست است کـه کومدی الهی دانته * ، قصه‌های‌چاسر * ، ومنظومهٔ نی‌بلونگن * را اروپا باین قرون تاریك‌مدیونست اما کلیسا روی هم رفته با شعر و ادب میانه‌یی نداشت . وی موزها * ـ آفریدگاران هنر یونانی ـ را از معبد قدس خویش رانده بود و حتی‌گه‌گاه شعر را غذای شیطان میخواند و مایهٔ گمراهی و تباهی[۳]. اگر هم از شعر و ادب دم میزد شعر و ادبی‌را میخواست‌که مثل تئولوژی باشد ـ دنباله‌رو کلیسا. فلسفهٔ اسکولاستیك با روح نقادی سازش نداشت از این‌رو در نقد ادبـی کار قابلی درین دوره انجام نشد . اسکولاستیك در تعمق و استغراق قوی بود و در نقد و داوری ضعیف . اجتهاد شخصی کـه اساس هرگونه نقدست درین حکمت جای خود را داده بود به قول حجت ـ کلام استـاد . وقتی بحثی در میان میآمد هرکس بانگه « استاد گفته است» بر میـآورد هرگونه صدای اعتراضی‌را خاموش‌میکرد. این‌استاد مطلق‌ارسطو بود که حکمت‌اسکولاستیك او را با افلاطون مثل یك جبار خودکامه تعظیم میکرد و حتی تقدیس. جایی که صحبت‌از قول حجت در میان میآمد البته جایی برای نقد نبود . نقدی‌هم اگر بود عبارت میشد ازتجلیل قدماء یا تحذیر از تأثیر سوء اقوال مشرکان. آباء کلیسا مخصوصاً در اوایل‌این دوره نگرانیشان بیشتر ازین بابت بودکه مطالعهٔ آثار قدما ذوق دینی را در مردم تباه نکند امـا در اواخر این دوره توجه خاصی میشد به قدما وبلاغت قدیم . اما تا عهد رنسانس ـ که اروپامطالعهٔ آثار قدما و معرفت ادب وفرهنگ عهد شرك را دوباره از سر گرفت ـ ازروح نقادی درآن سرزمین نشانهٔ قابلی‌ظهور نکرد .

---

* Dante * Chaucer * Nibelungenlied

* Muses

این رنسانس تجدید حیاتی بود که اروپا را در پایان قرون وسطی مقارن انحطاط رژیم فئودال و طلیعهٔ تفوق بورژوازی بسوی حکمت و ادب عهد شرك كشانید: حکمت و ادب یونان و رم. تحقیقات و مطالعات هومانیست‌ها در ادب قدیم و یك رشته کشفیات و اصلاحات صنعتی و دینی که درین دوره حاصل‌شدتدریجاً اندیشهٔ متفکران‌این دوره را از نفوذاسکولاستیك وکلیسا آزادکرد. در اخلاق طریقهٔ اپیکوریها و رواقی‌ها تجدید شد ودرعلم گرایش بحکمت تجربی. هنرمندان بزرگ ایتالیا ـلئونارد وداوینچی * میکلانجلو * ورفائل * ـ ذوق زیبایی را پرورش دادند و تعالی. چنانکه هومانیست‌ها هم مناسب با حکمت تازهٔ رنسانس نقد تازه‌یی بوجود آوردند ـ مخصوصاً نقد متون و نقد لغوی را. نه فقط ایتالیایی‌های امثال وارچی * و کاستل و ترو * در شرح آراء قدما راجع به فن شعر دقت و تحقیق نشان دادند اراسموس * هلندی در نقد و تحقیق متون شاهکارها بوجود آورد.ادب کلاسیك اروپا حاصل این نقد و این طرزفکر شد: ادبی که نامهایی بزرگ مثل مولیر* ،کرنی* . راسین* ، و درایدن* را بلندآوازه ساخت. این ادب در واقع محصول رنسانس بود و دوستدار پیروی از قدما ـ پیروی از ادب یونان و رم. با آنکه درکلام شکسپیر ، درکلام مولیر ، و حتی درکلام کرنی تمام اصول و قواعد فن شعر ارسطو مراعات نمیشد نقادان کلاسیك قواعد و اصول ارسطو را هم در ضمن میراث شعر و ادب یونانی استقبال کردند. در دوره‌یی که فرنسیس‌بیکن و دکارت اندیشه غربی را از یوغ‌ارسطو آزاد میکردند ادب کلاسیك تحت تأثیررنسانس بارسطو و فن شعر وی‌همچنان بچشم اعجاب می‌نگریست. نقد این دوره در واقع دنباله‌یی بود از حکمت

---

* Leonardo Da Vinci * Michelangello
* Raphael * Varchi * Castelvetro
* Erasmus * Molière
* Gorneille * Racine
* Dryden

رنسانس و حکمت بیکن * و دکارت * هنوز در آن تأثیری نداشت . نقاد بزرگ عصر نیز در این دوره بوالو * بود ، در فرانسه . بوالو خود شاعر بود و از اقران و امثال راسین ، لافونتن و مولیر اما ذوق نقادی داشت و علاقه شدید به تبعیت از قدما . البته وی تأکید میکرد که باید بقواعد و سنن قدما ــ خاصه فن شعر ارسطو ــ گردن نهاد اما یادآوری میکرد که این کار باحترام نام ارسطو نیست برای آنست که اصول و قواعد وی با عقل و منطق موافق است . درست است که جز حقیقت هیچ‌چیز زیبا نیست[5] اما این حقیقت چیزی نیست جز طبیعت که قواعد و اصول قدما مخصوصاً ارسطو موافق آنست و روشنگر آن . چون قدما بیشتر با طبیعت نزدیك‌بوده‌اند آن را بهتر توصیف کرده‌اند و بهتر ادراك. از این‌رو با مطالعهٔ آثار و پیروی از اصول آنهاست که در هنر میتوان به حقیقت رسید و به زیبایی . این پیروی ازقدما و اصول آنها را پیش از بوالو ، و قرنها قبل از او هوراس شاعر رومی هم گفته بود با تأکید تمام . چنانکه نظیرآن نزد شاعران و نقادان دیگر هم بود ــ در انگلستان وآلمان . ازجمله الکساندرپوپ * شاعر انگلیسی نیزچندی بعد از بوالو تقریباً همین‌اصول راتبلیغ کرد ــ در رساله منظومی که دارد راجع‌بنقد[6].
در آلمان گوتشد * آخرین مدافع مهم بود برای ادب کلاسیك و مخصوصاً ادبیات فرانسه . وی‌که از تأثیر آراء لایب‌نیتس * و ولف * برکنار نبود رساله‌هایی نوشت در فن شعر ، فن خطابه ، و در باب زبان . در فن شعر مخصوصاً تحت تأثیر بوالو بود و مثل او معتقد بود که در شعر و نمایش‌باید از هرآنچه باورنکردنی است و نامعقول اجتناب کرد و جز پیرامون اموری که بحقیقت نزدیك است نگشت . آراء او مناقشاتی برانگیخت چنان که در آلمان هم مثل فرانسه غوغای اختلاف بین قدما و متجددان معرکهٔ گرم یافت . بعلاوه تدریجاً حکمتهای جدید در آثار و افکار اهل ادب

---

* Bacon,F. * Descartes * Boileau
* Pope, A. * Gottsched.
* Leibnitz * Wolf

هم شروع کرد بتأثیر. قرن هیجدهم ـ قرن روشنائی ـ بنا کرد بتحقیر سنتها. هرچه بانقلاب فرانسه نزدیك‌تر میشد این تحقیر او هم بیشتر شدت میبافت. نقد این دوره، از حکمای اروپا فکرهای‌تازه آموخت و حرفهای تازه . از تامس‌هابز * ، جان‌لاك * وکندیاك * آموخت‌که بیشتر بحس و تجربه‌تکیه‌کند و ازدکارت * ولایب‌نیتس * یادگرفت‌که بحکومت‌عقل‌چگونه گردن نهد. ویکو * حکیم و نقاد ایتالیایی بآن یاد دادکه قضاوت زیباشناسی هم مبنای یك نوع معرفت است‌که با معرفت استدلالی وتجربی‌بسی‌تفاوت دارد و بدینگونه در هنرهمه‌جا نمی‌توان تسلیم قضاوتهای مقبول‌شد و تسلیم‌سنتها. شك در ارزش‌سنتها صاحبنظران این عصررا تدریجا‌کشانید بمخالفت باآنها. یکنوع‌خودآگاهی‌وهشیاری‌اجتماعی‌نتیجه‌این‌فلسفه‌هاشدکه‌شاعران و نویسندگان عهد را واداشت‌بمبارزه برای عدالت، برای‌خیر، و برای حریت. ولتربالبخند زهرآلود خویش‌ادبیات‌این‌دوره را رنگ‌خاصی‌داد ـ رنگ مبارزه. بدین گونه عهد روشنگری ، شعر و هنر را با زندگی مرتبط یافت و آن بینش اشرافی کلاسیك‌که با تبعیت از قدما ادب را از واقعیت و زندگی منصرف میداشت تدریجا شکست میخورد. دیدرو* ـ نویسنده دایرةالمعارف ـ با طرز فکرحسی و تقریبا مادی که چاشنی‌شك نیز داشت‌کوشید تا نقد و ادب را در خدمت‌جامعه درآورد و در خدمت اخلاق. لسینك * نویسنده و نقادآلمانی‌هم‌که حریت‌فکر و استقلال‌رای خویش‌را در نقادی مدیون دیدروست، در مبارزه با تقلید وتبعیت از قدما واز مکتب‌کلاسیك فرانسه توفیق و شهرت تمام یافت. قبل از وی‌یك نقاد عهد روشنگری نامش و ینکلمان‌باین نتیجه رسیده بود که در این امر هم عامل اقلیم موثر هست هم طرز حکومت و احوال جامعه. این افکار، که در تحول مبانی‌نقد ادبی تاثیر قوی داشت، تا حدی حاصل حکمتهایی‌بودکه در

---

* Thomas Hobbes
* J. Loke
* Condillac
* Descartes
* Leibnitz
* Vico
* Diderot
* Lessing

اروپای آن عهد، رواج و قوت گرفته بود. وینکلمان* سادگی آمیخته با نجابت هنر یونان باستان و همچنین عظمت متعالی آن را زاییده آزادی میدانست که نزد قوم سنت بود، وهمان را ایده‌آل هنری میدانست. چه‌فکری از این روشنتر می‌توانست با ایده‌آل اخلاقی و فلسفی عهد روشنگری مناسب باشد؟ همین طرز فکر بود که ادب عهد روشنگری را تا حدی تبدیل می‌کرد بیك معرکهٔ سخت برضد ظلم و خرافات. ولتر * ، روسو * ، وشیلر * هم قهرمانان این طرز فکر بودندکه انقلاب فرانسه در واقع لبیکی بود بدعاهای کفرآمیز امثال آنها. بدینگونه عهد روشنگری در فرانسه موجد انقلاب کبیر شد با هدفهای آزادی جویی و بورژوا پروری خویش. امادر آلمان یك نظام فکری انقلابی و بی‌سابقه بوجود آوردکه یك قرن بعد تقریبا تمام افکار فلسفی اروپا بدان مدیون شد[۲] و و تاثیرش در فلسفه اروپا از تاثیری که انقلاب کبیر در تاریخ اروپا داشت کمتر نبود. بله صحبت از فلسفهٔ کانت* است حکیم آلمانی که حکمت اومبارتست از نقدعقل نظری، نقد عقل عملی، و نقد قوهٔ حکم. نفی‌جسورانهٔ الهیات عقلی این فکر نقاد را باین نتیجه رسانیده بودکه جز باخلاق و ایمان تکیه نمی‌توان کرد و بدینگونه کانت از طریق استدلالات عقلی بهمان جایی رسیدکه ژان‌ژاك روسو رسیده بود ــ از طریق ذوق. این نتیجهٔ انقلابی بود ، که منشاء مکتب رمانتیسم شد چنانکه نظریهٔ مشهور هنر برای هنرهم تا حدی برفلسفهٔ نقادی کانت مبتنی بودکه قضاوت هنری را از هرگونه علاقهٔ عملی منزه می‌داشت . باری فلسفهٔ کانت در تمام افکار فلسفی بعد از او تأثیر بخشید. شیلر وگوته * ــ دوشاعر بزرك آلمان ــ از آن فلسفه بهره‌بردند. بتهوفن * کلام او را درین باب که در عالم دوچیز شگفت هست آسمان پرستاره در بالای سروقانون اخلاق در درون ضمیر انسان، با اعجاب و تحسین یاد می‌کسرد. بعد هم هگل * وکارلایل *

* Winckelmann
* Rousseau'J.J.
* Kant
* Bethoven
* Voltaire
* Schiller
* Goethe
* Hegel
* Carlyle

مدیون او شدند هم ویلیم‌جمس * و برگسون. صدای او ــ که در الهیات همه چیز را جز اخلاق و احساسات رد می‌کرد ــ در ادب البته بی‌انعکاس‌نمی‌ماند و رمانتیسم عبارت بود از این انعکاس.

مکتب‌رمانتیسم درحقیقت نوعی‌عکس‌العمل بود در مقابل‌فلسفه‌های جزمی و تعقلی رایج در عهد روشنگری و می‌خواست تحت تأثیر اقوال کانت و روسو اتکاء بر وجدان و احساسات را در برابر «تعقل خالی از روح» روشنگران توصیه کند. این‌طرز فکر که در دنبال بحران‌انقلاب کبیر و هذیان امپراطوری بناپارت بزودی مثل یك بیماری واگیر در اروپای غربی پیچید کانون اصلیش نخست شهر کوچك ینا بود در آلمان. در واقع در این شهر مقارن آخرین سالهای عمر کانت بود که این طریقه رونق یافت و رواج. در آن سالها شیلر در ایــن شهر درس تاریخ می‌گفت فیخته و شلینگ در ایدئالیسم خویش غوطه می‌خوردند، هگل بتأمل در فلسفه خویش اشتغال داشت و فریدریش شلگل* با دوستان ادبی خویش نهضت رمانتیسم را بنیاد می‌نهاد. ایــن مکتب عشق بـه طبیعت و تأملات دینی‌را بمنزلهٔ وسیله‌یی میشمرد برای نیل‌انسان به نامحدود. بعلاوه قدرت زوال یافتهٔ کلیــا و عظمت سپری شدهٔ عهد فئودال را رنك افسانه می‌داد و بچشم حسرت و شوق می‌دید. در مدتی کوتاه ــ تحت نفوذ فلسفه کانت، فیخته * و شلایرماخر * ــ رمانتیسم اروپای غربی را تسخیر کرد و همه‌جا تقریباً جای مکتب کلاسیك را گرفت. در فرانسه کسانی چون شاتوبریان * ، و مادام‌استال آن را استقبال کــردند و در انگلستان امثال شلی، و بایرون * . چنانکه بزودی در ایتالیا ، اسپانیا ، دانمارك ، و لهستان هم طرفداران جدی یافت، وپرحرارت. چیزی که رمانتیسم‌توصیه می‌کرد مخصوصاً عبارت بوداز ترك پیروی از قدما، کنار نهادن سنت‌ها و قیود بیفایدهٔ قــراردادی، خدا حافظی با اساطیر یونان و رم ، بیقیدی بآنچه کلاسیك‌ها نامش را عقل نهاده بودند، و

---

* James.w.
* Schlegel, F. von
* Fichte
* Schleiermacher
* Chateaubriand
* Shelley
* Byron

توجه باخذ مضامین ازاقوام‌دیگر، شمالی‌هاومخصوصاً شرقیها. این گرایش بشرق رنگ‌خاصی به‌نهضت‌رمانتیسم‌داد. شلگل که‌خودپایه گذار رمانتیسم بودبمطالعات شرقی خاصه هندی علاقه داشت. گوته بشرق خاصه ایران بچشم اشتیاق و علاقه می‌نگریست. بایرون و لامارتین نیز از تاثیر شرق زدگی در تاب بودند. این یك جلوه از بیماری رمانتیسم بود. جلوه دیگرش مخصوصاً عبارت بود از پرورش فردیت و استغراق در عواطف و احساسات شخصی. شلایر ماخر ـ یك فیلسوف رمانتیك ـ حتی اخلاق خویش را براساس اوصاف فردی می‌نهاد. رمانتیسم می‌خواست که شاعر خودش باشد و الهامش بدون تقید به قیود وحدود کلاسیك. این مکتب که تحت تأثیرفلسفه‌های رایج عصر بوجود آمد البته بوجود آورندهٔ یك مکتب نقدهم شد ـ نقد رمانتیك. از نقادان آن مکتب بوده‌اندرانگلستان ولیم هزلیت* و چارلزلمب * ودر فرانسه ویلمن*، با تفاوتهایی که دربیانشان هست و دردیدشان. ولیم هزلیت باآنکه نقدش بیشتر جنبهٔ ذهنی وشخصی دارد و مخصوصاً با آنکه از نقص و غرض هم خالی نیست مشحونست از نکته سنجی های لطیف. بعضی قضاوتهای او دربارهٔ شعرا هنوز هم مقبولست ومعتبر و باتمام عیبهایی که براو می‌گیرند وی را هنوزمهمترین منتقد عصر خویش‌میشمارند. چنانکه چارلزلمب هم نقدش ذهنی استاماآکنده از لطف وظرافت. هدفش گویی درنقدآنست که هم خواننده‌اش‌لذت ببرد و هم خودش[۸]. هیجانها و خیال پروریهایی که در نقد او هست باذوق و ظرافتی که داردوی را در نقادی توفیق وقبولی تمام داده است واورا بدرستی صدای واقعی رمانتیسم می‌توان خواند در ادبیات انگلیس. اما در فرانسه نه‌نقدویلمن رمانتیسم خالص است نـه طریقـه سنت بوو. نقد ویلمن مخصوصاً متأثرست از شاتوبریان و مادام دواستال * . بـا اینهمه نقدیست عینی، تاریخی، وتطبیقی. می‌گوید نقد باید مثل تاریخ باشد دوراز هرگونه شور وشوق، دورازهرگونه شائبه وعلاقه. باید قضاوتش راجع‌باشد بهنر و استعداد نویسنده نه راجع‌بعقیده

☆W. Hazzlitt ☆Ch. Lamb ☆Villemain
☆ Sainte _ Beuve ☆Mme de Stael

وطرز فکرش. اما سنت بوو دراحوال نفسانی شاعر تأملی بسزا بجامی‌آورد، چنانکه نقدش چیزی میشود ازنوع‌تاریخ طبیعی ـ تاریخ طبیعی اذهان وافکار. تازگی شیوهٔ نقد اودرین است‌که درشناخت اثر توجه خاص بصاحب اثر داردو بدینگونــه نقد درنزد او ازتحقیقات زیباشنــاسی بتحقیقات راجع به تاریخ و روانشناسی میگراید ازکلی بجزئی‌کشانیده‌میشود و از جمع بفرد[۹]. همین‌نکته است‌که نقد اورا رنگ خاصی از رمانتیك‌میدهد. بعلاوه این شیوه‌کمك‌مؤثری است درفهم اثر و تمتع و التذاذ ازآن.میگوید نقادکسی است‌که خودش‌میداند چگونه باید بقرائت آثار نویسندگان بپردازد و بدیگران هم یاد میدهد کــه چگونه قرائت‌کنند. ذکری از مشهورترین آثار این نقادان دراینجا ضرورت ندارد ازآنکه مرادم فقط اشاره است بشیوهٔ نقدآنها وتأثیری‌که ازاندیشه‌های فلسفی متداول دارند.

غوغای رمانتیسم‌تدریجاً در جاروجنجال فلسفه‌های گونه‌گون ومکتب‌های ادبی قرن نوزدهم خاموش‌شد. این قرن‌دوران جوشش‌و پیدایش بودــ درفلسفه ودر ادب. آراء کانت ازهمان اوایل قرن منشأ و مبداء بسیاری نظریه‌های‌فلسفی شد. هم شوپنهاور بدبینی خود را ازآن ساخت هم هگل‌جدل خویش را. بعلاوه نقد سختی‌که او برعقل‌نظری وبرتمام تحقیقات مابعدالطبیعه واردکرد ضربتی بود بر اصحاب مکتب های جزمی. از اینجا بودکه شك فلسفی، و اعتقاد بــه نسبیت احکام باز احیاء شد. کانت‌که ارزش‌قضاوتهای عقل نظری را درباب‌ذوات نفی میکند حکم ذوقی ـ استتیك * ـ را عبــارت می‌داند از قضاوتی عاری از شائبه منفعت. نزد او حکم راجع بزیبایی و هنر وقتی بشائبه منفعتی‌آلوده شود دیگر یك حکم خالص ذوقی نیست وازحیث ادراك زیبایی ارزش ندارد. بعلاوه زیبایی غایتش امریست درونی، درخود آن ونه در خارج. درواقع همین فکر کانت بودکه‌کوشید هنر را از هرقیدی برهاند. آن را بیــازی بگیرد و منتهی کند بمکتب معروف « هنر برای هنر ». این مکتب در پایان عهدرمانتیسم یك چند طرفداران جدی یــافت که مدعی بودند یك اثر ادبی نه اخلاقی است نه

---

* Esthetique

خلاف اخلاق، یاخوب نوشته شده است یابد. توصیه میکردند که شعر باید از هرگونه تمایلات اجتماعی واخلاقی برکنار باشد. حتی تأکید می‌کردند کـه هیچ چیز واقعاًزیبانیست بجزآنچه‌درآن سودی وفایده‌یی نباشد. هرآنچه‌سودی وفایده‌یی دارد زشت است ازآنکه‌حاکی است ازیك حاجت انسانی وحاجتهای انسانی همه‌پست استوزشت. طرز فکر پیروان این مکتب بیش وکم‌چنین‌بود. تئوفیل گوتیه * ولوکنتدولیل * درفرانسه منادی‌این فکر بودند والترپاتر * واسکاروایلد * در انگلستان. عکس‌العمل‌آن‌نیزـ مثل اصل فکر ـ ناشی ازیك فلسفه بود. بله، ازآراء فیخته‌که یك‌تن از شاگردان‌کانت بشمار است بعلاوه از میراث افکار سقراط وافلاطون. در واقع تامس‌کارلایل مورخ ومحقق انگلیسی ازنظریهٔ فیخته * که وجود انسان را عامل عمده میدید درتجدید احوال‌واداره عالم، فکر قهرمان پرستی وقهرمان جویی خویش را بوجود آوردکه « انسان برتر » نیچه بعدها یك‌کودك ضایع‌شدهٔ آن قهرمان تلقی شد. هنرهم، وسیله‌یی بشمار آمدکه این قهرمان کارلایل * را درکارآفرینش وتجدید بنای عالم‌کمك میکند. جان رسکین * ، نقاد ومحقق انگیسی‌که از افکار کارلایل متأثر بود، هنررا وسیله‌یی تلقی‌کرد برای تربیت وترقی‌انسان. چنانکه لوتولستوی * در پاسخ این معماکـه هنرچیست؟ نیز بهمین طرز فکر گرایش یافت. از اینهـا گذشته نقدی‌که‌کانت ازعقل نظری‌کرد میدانی تازه‌گشود برای ظهور شك در افکار. فلسفه تحققی هم طرز فکرمتافیزیکی را بسختی انتقاد کرد. این نکتـه فکر نسبیت را بوجودآورد ـ یعنی اعتقاد به نسبیت احکام وقضاوتهای عقلی را. این هم یك نوع طرزفکر ایدئالیستی بود که بهرحال واقعیت عینی را بچیزی نمیگرفت. درزیبایی و هنر کسانی‌که دم ازنسبیت احکام می‌زدند مدعی‌شدندکه شعر وهنر بطورکلی نه‌خوبست نه بد. خوب وبدآن متناسب است باذوقوادراك خواننده. ازاین رونقدهم درواقع چیزی نیست جزبیان تأثر ودریافتی که‌برای

☆Theophile Gautier ☆Leconte de Lisle
☆ Walte Pater ☆Oscar wilde ☆ Fichte
☆Th. Carlyle ☆ J. Ruskin ☆ L. Tolstoi

یك منتقد حاصل شده است از مطالعه یك اثر: امپرسیونیسم. در احوالی که رنان * وبرگسون * هم در دنبال کانت وکنت * ضعف وعجز عقل را درادراك حقیقت نشان میدادند بسیاری اذهان برای نقد وقضاوت باین طرز فکر ــ طرز فکر امپرسیونیسم ــ پناه میبردند. آناتول فرانس * وژول لومتر * درنقادی باین شیوه علاقمی ورزیدند. نزدآنها انسان هرگزاز وجود خویش بیرون نمی آیدوآنچه هم درباب خوب و بد چیزهای خارج بیان میکند یك قضاوت عینی نیست. یك سلسله تأثرات شخصی و ذوقی است که رنگ ذهنی دارد نه عینی[۱۰].

بدینگونه امپرسیونیسم درباب حکم ذوقی بنایش برشك بود. نزدآناتول فرانس زیباشناسی اساس درستی نداشت مثل کاخی بودکه توی هوا معلق باشد. نه آن را برپایه اخلاق می توان نهاد نه برجامعه شناسی. از آنکه خودآنها را هم نمیشد علم خواند ــ بمعنی واقعی لفظ. حاصل آنکه هر حکم که منتقد می کند فقط تأثرات خود اوست و ماجراهایی که روح او دارد درمعرکهٔ آثار و شاهکارها. ازین رو قضاوت او برای دیگران نه اعتبار دارد و نه صحت. در ورای این طرز فکر، نظریه استقلال هنر که درواقع از مباحثات کانت حاصل میشد مدافع سختی دروجود کروچه یافت * . بند تو کروچه منتقد و حکیم ایتالیایی که اندیشه کانت را شکلی کاملتر داد و کوشید هنر را ازاینکه یکباره در دام فاشیسم افتد ــ و بمنزلهٔ یك وسیله و افزار برای حکومت و تربیت باشد ــ باز دارد. درواقع نزد کروچه هنر نه ارتباطی با منفعت دارد نه با لذت. چنانکه باخلاق هم مربوط نیست وآن وظایف که بنام اخلاق و تربیت از هنر خواسته میشود درواقع نه کار اوست و نه شایستهٔ او. زیبایی هم امریست ذهنی چیزی که بصاحب حس مربوط است نه بشئی خارج و ادراك آن هم از راه شهودست نه تجربه. کروچه بااین سلاح فکری خیلی بموقع مبارزه با تجاوز را شروع کرد چنانکه کانت هم حتی در پیری از وظیفه یك فیلسوف غافل نمانده بود. فلسفه کروچه در حقیقت میوه یی بود که از سرچشمه فکر کانت سیراب

---

* Renan, E. Bergson * Comte *Anatole France
*J. Lemaitre * B. Croce

گشته بود. اما درخت حکمت کانت پیش از آن یك میوهٔ زهرآلود هم بیار آورده بود: بدبینی شو پنهاور ✲ در«دنیای همچون پندار و اراده» این روح نوحه‌گر همه چیز بوی یاس و ملال می‌دهد. جهان چیست؟ جهان تصورمن است. با این جمله‌است که‌این‌مهمترین اثرفلسفی او آغاز میشود. می‌گوید ما هرگز از برون به ماهیت حقیقی اشیاء نمی‌رسیم مگر الفاظ و خیالات، که چیزی نیست جز دام فریب برای زندگی. اما زندگی چیست؟ اراده یعنی میل زیستن که حاصل آن هم هیچ نیست غیر از درد و رنج دائم. می‌پرسد مگر دانته شاعر بزرگ ایتالیا تصویری را که از دوزخ ساخته است از جای دیگر غیر از این زندگی خاکی ما آورده‌است؟ این زندگی که چیزی جز تنازع و تصادم دائم نیست ادامه‌اش حاصل یك فریب است. فریب‌عشق که‌عاشق ومعشوق را کورمی‌کند و بدام ازدواج می‌اندازد تاآنچه مصلحت نوع است انجام‌گیرد و در این راه فرد را قربانی می‌کند. عشق و غزل وسیله‌یی است که طبیعت به انسان می‌دهد تا او را باین دام بیندازد. می‌گوید اگر عشق پترارك سیراب میشد نغمه‌های او هم‌پایان می‌یافت. در ینصورت‌آیا شعرو هنر فایده‌یی ندارد؟ چرا از آنکه رنج هستی را تسکین میدهد و ما را از امور جزئی و زود گذر بعوالم کلی و ابدی می‌کشاند اما این مقصود وقتی حاصل میشود که تمتع از هنر و زیبائی ازشائبه اغراض و منافع خالی باشد. بدینگونه شوپنهاور باز به نتیجهٔ کانت می‌رسد. این طرز فکر شوپنهاور ـ و تلمیذ او هارتمان ✲ ـ تأثیر کرد در پیدایش یك مکتب ادبی: سمبولیسم. ✲ اهمیت خاصی که این‌مکتب به حساسیت و احساس ـ در مقابل ادراك عقلی ـ می‌داد رنگ ایدئالیسم داشت و بدبینی آن از نفوذ شوپنهاور بود و هارتمان[۱۱]. توجه این‌مکتب برمز وکنایه بعضی شاعران را به رؤیا و هذیان بدبینانه کشانید و بعدها تحت‌تأثیر فرضیه‌های فروید ✲ ، منتهی شد بـه سوررئالیسم: مکتب ادبـی تـازه‌یی مشحون از کابوس‌ها، اوهام، بدبینی‌ها، یاس‌ها و ضعف‌های انسانی. چنـانکه نظیر همین تاریك‌بینی، نـزد ریلکه ✲ شاعر اطریشی و کامو ✲ نویسندهٔ فرانسوی منتهی

✲ Schopenhauer ✲ Hartmann.
✲ Symbolism. ✲ Freud
✲ Rilke.R.M. ✲ A.Camus.

شد بطرز فکر و تلقی اگزیستانسیالیسم * . همچنین طغیانی که ازین بدبینی‌ها و نگرانی‌ها سرچشمه می‌گرفت منجر شد به مکتب دادائیسم * که عبارت بود ازیك عصیان تخریب همراه با وقاحت و جسارتی بدبینانه.

جایی که شور هذیان‌آلود رمانتیسم و ابهام آگنده از رمزو بدبینی سمبولیسم تدریجاً فروکش کرد تنها یك پناه‌گاه عمده باقی‌ماند: واقع‌بینی. سنت‌های فلسفی اصحاب جزم و تعقل همچنان بـرای نیل بحقیقت راه عملی می‌جست. آیـا آنسوی حس و تجربه هیچ چیز حقیقت نـدارد؟ اگوست‌کنت می‌گفت پس تنها بآنچه متکی برحس و تجربهٔ جزئی است می‌توان تکیه‌کرد. جان‌استوارت‌میل ازین بی‌اعتباری عقل‌و استدلال نتیجه می‌گرفت که پس‌حقیقت فقط چیزیست‌که نفعی دارد: ــ بیشترین نفع برای بیشترین خلق. هربرت ــ اسپنسر بیفایدگی مناقضات متافیزیك را دستاویزی می‌کرد برای توجه باحوال جامعه ــ جامعه‌شناسی، و ویلیم‌جمس باین‌نتیجه می‌رسید که درینصورت حقیقت چیزیست که درعمل موجب راحت باشد و سهولت. آیا فکر غربی می‌خواست فلسفهٔ رواقی و اپیقوری را تجدیدکند؟ بیحاصلی مناقضات ایـدئالیسم در واقع فکر فلسفی را به واقع‌بینی می‌کشانید، به‌توجه بدانچه واقعیت‌عملی دارد. تمام این فلسفه‌های جدید مبتنی‌بود بریك‌نوع واقع گرایی، بـرواقع‌بینی درمعرفت. یعنی اینکه محسوسات و واقعیات عالم وجودشان عینی است و مستقل، ربطی هم بذهن و نفس ما ندارد. آنچه از این طرز فـکر عاید ادب شد عبارت بود از مکتب واقع بینی ــ رئالیسم در انگلستان این مکتب از فلسفهٔ اسپنسر * وجان استوارت‌میل * مایهٔ حیاتی می‌گرفت ودرفرانسه از فلسفهٔ آگوست‌کنت * .در این مکتب نویسنده از بازی با احساسات خود و خواننده خودداری می‌کندو می‌گذارد تا واقعیت خودش بزبان بیاید. بجای آنکه دست به مکاشفه و ابداع بزند بمشاهده می‌پردازد و بررسی. این شیوهٔ فکر نقدرا هم به تحلیل وتجزیهٔ اثر کشانید و هم به بررسی مآخذو عوامل آن. در روسیه نقد بلنیسکی * ،

☆Existentialisme ☆Dadaïsme
☆A.Comte ☆Belinsky

چرنیشفسکی * معرف این‌طرز فکرست ودرفرانسه تندتن و برونه‌تیر. رئالیسم مادی مخصوصاً درنقد بلینسکی باوج قوت خویش رسید. اما نقد او تمام‌اوصاف رئالیسم را داشت جز بیطرفیش را. بلینسکی درواقع ازجناح‌چپ پیروان‌هگل پیروی می‌کرد و می‌خواست که ادب نه‌تنها نسبت بواقعیت زندگی وفادارباشد بلکه نیز مروج افکار مترقی و آزادیخواهانه شود. قضاوتهای او در باب نویسندگان و شاعران معاصرش با حدت و قاطعیتی واقع‌بینانه همراه بود. پوشکین * را بهترین ترجمان‌افکار عصرخویش می‌خواند و ورودتورگینف * را بعرصهٔ ادب تبریك می‌گفت. در استفاده از فکر و ادب اقوام دیگر دقت و و روشن‌بینی را توصیه می‌کرد. معتقدبود بدتر و زیان‌بخش‌تر از این چیزی نیست که یك ملت نداند ازکی چه‌چیزی را باید اخذکند. تعلیم بلینسکی، به وسیلهٔ چرنیشفسکی و دوبرولیوبف * دنبال شد که همچنان مروج‌ترقی‌بودند و آزادی‌طلبی[۱۲]. بدینگونه در روسیه رئالیسم بهدایت فلسفهٔ مادی هنررا بخدمت جامعه درمیآورد ــ بخدمت آزادی و ترقی قوم. امـا در فرانسه تمایل بتحقیق داشت و بررسی عوامل واسباب گونه‌گون. تن * درواقع طالب نقدیست‌علمی، عینی،ومبتنی برجستجوی علل ونتایج. شیوه‌اوعبارتست‌ازاینکه‌آثارادبی‌را بمثابه واقعیت‌هایی تلقی‌کندکه منتقد هم‌میخواهداوصاف ومختصات‌آنهارابررسی‌کند و هم‌اسباب وعلل پیدایش‌آن‌اوصاف را. همانطورکه‌گیاه‌شناسی بی‌هیچ‌تفاوت‌گاه اوصاف‌درخت‌نارنج رابررسی‌می‌کندوگاه درخت‌صنوبررا، گاه‌خرزهره راوگاه درخت‌غان‌را. نقدهم‌مثل‌گیاه‌شناسی است‌گیرم‌نه درباب‌گیاه مطالعه می‌کند بلکه درباب‌انسان وآثار اوست‌که‌به‌بررسی می‌پردازد. وی‌بانی‌ومروج نوعی رئالیسم است‌که ناتورالیسم * خوانده میشود و در نقد نیز بعوامل و اسباب‌طبیعی‌توجه خاص دارد. چنانکه درسیرتحول ادب‌نژاد، عامل‌محیط، وعامل زمان را بیش ازهرچیز دیگر موثر می‌داند. برونه‌تیر هم‌که طالب نقدعینی است و علمی‌باین اسباب وعوامل طبیعی‌اهمیت‌بسیار میدهد. وی درباب تحول‌انواع و فنون ادبی مطالعات‌جالب دارد ومی‌کوشد تانشان دهدانواع ادبی هم مثل انواع‌موجودات

☆Chernyshevsky
☆Pushkin ☆Turgeniev ☆Dobroliobov
☆Taine, H ☆Naturalism

زنـده دائم در تحول و تغییرست ـ در جهت ترقی یـا تنزل[۱۳]. نقدتن * و برونه‌تیر * بعدها در نقد اهل مدرسه، ادامه یافت و تقسیمبندی بر متون‌وتاریخ از آن بیرون آمد که نویسندگان کتابهای راجع بتاریخ ادبیات از آن شیوه غالباً استفاده کرده‌اند وپیروی[۱۴]. این سبك نقادی درواقع شیوهٔ التقاطی‌دارد، ومعجونی است از انـواع شیوه‌ها و مکتبها. نـزد لئوتولستوی نقد نشانه‌یی است از انحطاط هنر. از آنکه هنر بسبب حرفه‌یی شدنش احتیاج دارد به یك روشنگر ویك بازاریاب. اما آیا این ارزیابی که او از هنر دارد درپرتوجهان بینی عصری و ادراك درست زندگی ـ آنگونه که خودش مدعی است ـ انجام شده است؟ بااینهمه‌این‌طرزفکر تولستوی هم نتیجه‌یی‌است ازجهان‌بینی‌خاص‌واز فلسفهٔ او راجع بحیات[۱۵].

وجود این‌همه‌مکتبهای‌فلسفی وادبی چه‌چیزی‌ءا ثابت می‌کند؟هماهنگی بین فلسفه و نقد را. بعلاوه مگر نه هرمکتب ادبی نیز یك شیوه نقادی است؟ نکته اینجاست که در ایران با وجود آشنایی‌هـا که طی نیم قرن اخیر با این مکتبهای ادبی حاصل شده است اصول تعلیم این مکتبها و شیوه‌های‌نقدشان‌در نقدادبی ما انعکاس نیافته است. یك‌سبب اصلی درایـن امر بی‌شك اختـلاف در سوابق تاریخی و تفاوت در مقتضیات مادی و اقتصادی است بین ایران و اروپا اما علت عمده ظاهراً آنست که صاحب نظران مـا، درگذشته، با فلسفه‌هایی‌که منشاء و مبدأ بسیاری از این مکتبهای ادبی و نقادی بوده است آشنایی درست نداشته‌اند. نه‌آخر نقد ادبی در سیر و تحول خویش بـا فکر فلسفی هماهنگی دارد؟

---

*Taine, H. *Brunetiere, F.

۱۹

از نقد حال ما

یك شاعر قدیم فارسی زبان ، که خودسازنده بهترین داستانهای منظوم بزمی است می‌پرسد که وقتی نتوان راستی را درج کرد ، دروغی را چه باید خرج کردن ؛ با اینهمه خود شاعر همین شیرین و خسروش که در آن این دعوی را میکند[1] سرشارست از دروغ‌های شاعرانه ـ تخیل و مبالغه ، نه آیا از قدیم گفته‌اند[2] که بهترین شعر عبارتست از دروغ‌ترین آن ؛ درست است که نزدیك‌شاعر عرب هم بهترین شعری که توگویی آنست که وقتی آنرا بخوانی مردم آنرا براست گیرند[3] اما نه شعر خود او با این میزان درست درمی‌آید نه شعر نظامی ما و نه شعر هیچ شاعر واقعی دیگر . حتی همین شعر را که‌این شاعر گفته است کسی که میشنود گوینده را براست نمی‌گیرد. آیا معنی این دعوی آنست که پس‌شعر بی‌دروغ ممکن نیست ؛ البته که ممکن هست. اماشعر بی‌دروغ نه آن است که در آن نه تخیل باشد نه مبالغه .آن است که شنونده چون بشنودش مطمئن شود گوینده آن را خلاف احساس، خلاف‌پندار ،وخلاف وجدان خویش نگفته است . اگر هم در آن مبالغه هست و دروغ ، آنهمه ترجمان واقعی طرز فکر شاعر یا طرز برخورد اوست با واقعیات . این‌است آنچه من شعر بی‌دروغ میخوانم و آن را شعر واقعی‌میشمرم . دریتصورت‌البته آنچه شاعران بتقلید یکدگر گفته‌اند ازین‌گونه شعر نمیتواند باشد . ازآنکه

تصویر و ترجمان خود آنها نیست ترجمان و تصویر کسانی است که سرمشق آنها بوده‌اند . بعلاوه در مقابل شعر بی‌دروغ نقد بی دروغ هم هست . نقدی که حاکی است از فکر و ذوق و شناخت واقعی منتقدنه از یك قضاوت قبلی که منتقد آن را بیان میکند تا خودش را راضی کند یا دیگران را. بدینگونه نقد هم ممکن است دروغین باشد یا بی دروغ و آنچه مهم است البته‌نقد بی‌دروغ است که هم شعر شاعر را بی‌نقاب میکند و هم خودش بی نقاب ظاهر میشود . نقددروغین نمونه‌اش غالباً مجاملات رایج در بعضی مجلات است یا نقدهای باصطلاح پسافویی۴ که هم در بعضی مجلات هست . این نقدی که در مجلات امروز رایج است البته همه‌اش از یك دست نیست نه همه‌اش پسافوئی است و نه بکلی مبنی بر اغراض دیگر. اما با احوال زمانه مربوط است و با فراز و نشیب آن . بعلاوه هنوز نمیتوان دربارهٔ بعضی قیافه‌های تازه‌ـ که این اواخر وارد معرکه شده‌اند ـ قضاوت کرد . بعضی ازین قریحه‌های تازه بکار خویش رنگی از آیین روزنامه‌نگاری میدهند ـ ژورنالیسم. همین نکته است که نقد آنها را گرم و تند میکند ، وگه‌گاه حتی خشن و بیرحمانه . بعضی دیگر خود را خونسردنشان میدهند و معتدلتر . از جمله دکتر میترا باوجود گرایش تعصب‌آلودی که بنوعی رئالیسم دارد گه‌گاه قضاوتش با اعتدال توأم است و با احتیاط. عبدالمحمد آیتی با آنکه ارشادآ بی معلمانه نقدش رابرای شاعران گران میکند و خشن دقتی که در جزئیات دارد قابل تحسین است . محمدعلی‌اسلامی، و مصطفی‌رحیمی برای نقادی درشعر و ادب معاصر تجهیزات کافی دارند، از حیث مایه و تجربه . آیا اشتغال بآفرینندگی است که آنهارا چنانکه باید بنقد و نقادی وانمیدارد ؛ من بعضی اوقات آرزو میکنم که کاش دکتررضازاده شفق نقد می‌نوشت : تاریخی و اخلاقی اما هرگز دست‌بشاعری نمیزد و ایکاش جمال‌زاده دست از نقادی ـ مخصوصاً نقد شعر ـ برمیداشت و بکار داستانسرایی می‌پرداخت . اما هیهات ، هزار نقش برآرد زمانه و ..۵ باری وقتی ببیادند کسانی که بی‌تجهیزات کافی دست بنقد و نقادی میزنند سکوت آنهاکه درین کارصلاحیت دارند نارواست. از اینها گذشته مقدمه‌هایی که بعضی شاعران بر دیوانهای خویش می‌نویسند ، مصاحبه‌هایی‌که درمجله‌ها

و روزنامه‌ها میکنند گه‌گاه نقد پسافوئی است ـ یـا نوعی وراجی . محرك بسیاری از آنها هم خودستایی و آوازه‌گریست یا کینه‌جویی : این شعر را باید دور ریخت آن شاعر را بایدکوبید این اثر را باید نادیده‌گرفت. آخر برای چه ؟ شاعر می‌پندارد برای اینکه آن شعر و آن اثر را من بوجود نیاورده‌ام منتقد می‌اندیشد برای اینکه من نتوانسته‌ام چنان شعری را بوجود بیاورم و چنان اثری را. درست است که این پندار و اندیشه را آنها برزبان نمی‌آورند اما در دلشان غالباً چیز دیگری نیست . جز آنکه نقـاب دروغین یك قاضی را بر روی می‌زنند تا خشم و کینه را رنگ قضاوت دهند و رنگ دقت . اما آنجا که نمیتوانند نقاب قضاوت را برچهره اندازند نقاب سکوت را میزنند . سکوتی سنگین و زهرآلود که مثل یك بیماری سرایتگر تمام‌این مدعیان نقادی را فرد می‌گیرد و تبدیل بنوعی توطئه میشود ـ توطئه سکوت. این است نقد بازاری‌که من چند سال پیش در مقدمهٔ نقـد ادبی آن را ضعیف خواندم و بیمارگونه ، وهنوز نقدی است بازاری، دروغین ، ونقابدار .

البته رشته‌های حب و بغض و خوف ورجا که منتقد را با معـاصران خویش می‌پیوندند کمتر باو مجال واقعی میدهدبرای نقد درست درباب شاعران و نویسندگان معاصر . درصورتیکه این مشکل در مورد ادب‌گذشته درمیان نیست . با اینهمه نقد شعر گنشتگان هم آفتها دارد که از آنجمله استتعصب منتقدان ، عادت و تربیت خاص آنها ، وگه‌گاه بیعلمی‌شان و یا کاهلی که در جست وجوی مآخذ درست و استفادهٔ از آنها دارند . درباب شاعران قدیم یك مکتب نقادی هست خاص‌استادان ومحققان که من‌آنرا نقد مدرسه‌یی میخوانم‌ـ بعنوان یك اسم . این مکتب شعر و ادب را بعنوان یك واقعیت مینگرد ونتیجهٔ تاریخ و حوادث آن . گه‌گاه نیز از تأثیر محیط و میراث سنت هـم صحبت میکنـد اما فقط درتئوری . درعمل کارش‌پشت هم انداختن روایت تذکره‌هاست با بعضی ملاحظات راجع باستعمال لغات و ترکیبات، بعلاوه بعضی معلومـات کتابشناسی. این نقادان غالباً بعامل تاریخ فقط تا این اندازه توجه دارندکه حوادث زندگی ممدوحان و معاصران شاعر را بی‌هیچ‌پیوندی که بـا حیـات شاعر داشته باشد ردیف‌کنند و از محیط فقط تا این حد که احوال مولد و

موطن شاعر را از کتابهای جغرافیای قدیم نقل نمایند بی‌آنکه تأثیر واقعی این محیط و آن زمانه را در احوال شاعر ـ ومخصوصاً در آثار او ـ درك و بیان نمایند. باآنکه بعضی ازین ادیبان مدرسه، با تاریخ وحتی‌فلسفه‌پیوندها داشته‌اند و آشنایی‌ها، تأثیر آن عوالم در نقد آنها بدرستی محسوس نیست. نه محمدعلی فروغی با وجود اطلاعی‌که از سیرحکمت در اروپا داشت راجع به فردوسی و خیام ازآن معلومات استفاده‌کرد نه‌رشید یاسمی با وجودتوجهی که بتاریخ و فلسفه داشت سلمان ساوجی و ابن یمین را بـا میزانهـای علمی سنجید. چنانکه دکترقاسم غنی هم ـکه غیر از طب و ادب با روانشناسی نیز آشنایی داشت ـ در آنچه راجع به حافظ و عصر او نوشت هیچ نشانی ازین گونه معلومات‌خویش برای استفادهٔ درنقدظاهر نکرد. انتقادات محمدقزوینی در بابشاعران گذشته منحصرست باطلاعات کتابشناسی ولغوی، با ملاحظاتی در بارهٔ ترجمهٔ احوال آنها. بدیع‌الزمان فروزانفر در سخن و سخنوران، و همچنین در تحقیقات راجع بمولوی و عطارکوششی‌کرده است برای آنکه این نقد مدرسه‌یی را رنگ التقاطی دهد. نقد وی غالباً چیزیست بین نقد مورخ و نقد اهل بلاغت یا جمع هر دو. این‌شیوهٔ کار مخصوصاً فایدهٔ عمده‌اش عاید شده است بتاریخ ادبیات. چنانکه مطالعات سعید نفیسی، بدیع‌الزمان و دکترصفا، روشناییهای بسیار افکنده است بر تاریخ ادبیات فارسی. همچنین از مطالعات م. بهار راجع بتطور نثرفارسی، از تتبعات م. معین درباب‌تأثیر مزدیسنا، و از تحقیقات دکترصفا راجع بحماسهٔ ملی نیز در این‌زمینه فوائد بسیار بدست می‌آید. بعلاوه پژوهشهای خانلری راجع به وزن شعر فارسی، مطالعات صورتگر در باب اشعار غنائی، و اقوال مینوی در بارهٔ شاعران معروف اروپا مشحونست از فواید انتقـادی. و هنوز درین باب جـای کارها هست و حرفها. خاصه در نقد متون ـ تصحیح دیوانهـا ـ کـه کار ادیبان مدرسه است و شایستهٔ معلومـات و حوصلهٔ آنهـا. بـا اینهمه خودشان از بیدقتی آن را چنان پست و بازاری‌کرده‌اندکه تقریباً بازار حلبی‌سازها درین مورد خود را با مدرسه و دانشکده رقیب می‌بیند[۶]. ای‌کاش دقت و وسواس ادیبانهٔ امثال محمد قزوینی، بدیع‌الزمان فروزانفر، و مجتبی مینوی،

درین کار برای همه سرمشق میشد. باری غیر از مکتب استادان و ادیبان شیوهٔ دیگری‌هم در نقد ادب گذشته هست که‌آن را بایدنقد اخلاقی‌خواند و اجتماعی. شاید درین زمینه نام‌کسروی بیش از هر نقاد دیگر در خوریاد آوری است که کتابها و مقالاتش آکنده است از نیش و طعنه برشاعران‌گذشته : خیام، حافظ و سعدی. دکتر رعدی در خطابهٔ ورود به فرهنگستان خویش این طرز دید را با بیانی لطیف انتقادکرده است اما بهرحال این نوع فکر باشکال دیگر هم‌در مطبوعات‌ما جلوه دارد ــ گاه با همان تندی و زشتی نیز. ازین گذشته باید از نوعی نقد دیگر هم یادکردکه آن را می‌توان نقد روزنامه‌یی خواند یا نقد ذوقی، علی‌دشتی که این شیوه را پیروی می‌کندکتابهایی دارد در احوال‌وآثار بعضی شاعران گذشته ــ حافظ ، سعدی، مولوی ، خیام ، و خاقانی. اما درین آثار شاعران‌قدیم جای‌خود را داده‌اند بخود دشتی: بتصوری که دشتی‌از احوال و آثار آنها دارد و غالباً بر پایهٔ تحقیق وافی‌نیست. نقدی هم‌که درآنها هست که‌گاه نکته سنجی‌های لطیف دارد وشاعرانه اما غالباً در آکنده است ازخیال پروریهای شتابکارانه و چه مایه تفاوتهاست بین این دیدکوتاه با بینش عمیقی کــه صادق هدایت نشان داده است در نقد خیام ــ ترانه‌های خیام. دریــن موردنیز ــ مثل داستان نویسی ــ صادق هدایت یك سرمشق بی‌بدل است وملامت ناپذیر. آیا شهرت و قبول بعضی‌آثارطه حسین و عباس عقادکه‌کتابهایی در نقد آثار ابن‌الرومی، معری و متنبی‌دارند[۲] بیشتر محرك دشتی بوده است درنوشتن آن‌آثار یاتأثرواقعی‌ازاین‌گویندگان‌فارسی؟می‌ترسم طه حسین‌و عقادبیشتر در وی تأثیر کــرده باشند تا مثلا خیام و حافـظ . اما نقد وی بهرحال ذوقــی است و تأثــری . شاید بعضی از نقدهای دکتر خانلــری ، جــلال آل احمد و مصطفی رحیمی را صورتهای آراسته‌یی ازین نوع نقد بتوان خواند ــ نقد تأثری .

اینجا می‌توان پــرسید که آیا نقادی در ادب گذشته ما سابقه و سنتی نداشته است ؟ البته‌که داشته است . قدیمترین نمونه‌های آن‌هم عبــارتست از ملاحظات انتقادی‌که درآثار شاعران قدیم‌آمده است : ــ راجع بشعرخودشان یا شعر دیگران . این نمونه‌ها را تا حدی میتوان یك نوع آثار ماقبل تاریخ

نقد شمرد ـ نسبت بدورهٔظهور نقد تذکره نویسان. درهرحال شعرا ـ درایران هم مثل یونان وعرب ـ ازقدیم شعر یکدگررا نقد می‌کرده‌اند و ارزیابی، اما درواقع نه‌مثل یك قاضی بلکه همچون یك مدعی. غالبــاً آکنده از طعن ها و بهانه جویی‌ها. مثل آنچه عنصری وغضائری گفته‌اند[8] درباب یکدگروهیچ دست کمی ازمصاحبه های مطبوعاتی ورادیو ـ تلویزیونی شاعران امروز ماندارد. در ادب گذشته‌ازین‌گونه قضاوتها و اظهار نظرها بسیارست وبعضی‌ازآنهامعروف هم هست مثل اظهار نظر مجدهمگر درباب خودش و درباب سعدی و امامی[9]. لازم نمی‌بینم از نقد شاعران‌نمونه‌های دیگر نقل‌کنم ازآنکه جای دیگر بتفصیل دربن‌باب‌سخن گفته‌ام[10]. بعلاوه، اینجا صحبت‌ازتاریخ نقدست نه‌از تاریخ شعر فارسی. امابايد ازنقدتذکره هادرینجا یادکرد، که چیزی نیست جزتعارف‌های لفظی‌یاایرادهای‌بلانقطی.یاشعرا راتمجیدبیجامی کنند وتحسین‌یابرآنها ایرادها دارند یکنواخت‌ولفظی. تذکرهٔ لباب‌الالباب تمامش مناسبات لفظی وبدیعی‌است در تعریف شاعران وبهمان‌سبك‌وشیوه‌یی‌که تذکره نویسان عربی زبان‌داشته‌اند: ثعالبی و باخرزی. ازاسم ونسبت شاعران مناسبات می‌سازد لفظی وغالباًقضاوت دربارهٔ شاعران را بهمان مناسبات مبتلی می‌کند ازفیروز مشرقی که‌صحبت‌میکند میگوید برلشکر هنر فیروز بود ووقتی‌سخن ازشهید بلخی است می‌نویسدشهید شاعری شهد سخن، وشاهد کلام بود. خسروی سرخسی را مالك ممالك سخن می‌خواند وعنصری را عنصر جواهر هنر. درست است‌که‌گاه هم ازمطبوع‌و مصنوع سخن می‌گوید وهمچنین از انتحال وسرقات اما نقد اوغالباًیکنواخت است ومجامله‌آمیز[11]. در تذکرهٔ دولتشاه‌گرایش بنقد صریح وروشن‌بیشترست هرچند وجودمسامحات و اشتباهات بسیار ارزش زیادی برای آن باقی‌نگذاشته است. درتذکره‌های عهد صفوی این قریحهٔ نقادی بارزتر است وآذر بیگدلی که درپایان این عهدکتاب خویش را تــألیف‌کرده است نقادی سختگیربشمار آمده است بالقب آذر دیر پسند. تذکره‌هایی هم‌که درهمین ایام درهندتألیف شده است تاحدی‌گرایش بنقــادی نشان می‌دهند. البته نقد این تذکره‌ها غالباً ذوقی است وتأثری اماحاصل همان سنت نقد رایج در تذکره‌هاست که‌درکتاب معروف شعرالعجم آمده است ـ تألیف شبلی نعمانی. این کتاب‌از حیث دقت و

تحقیق بـا کتاب ناتمام سخن و سخنوران تـألیف بدیع‌الزمان بشرویـه ـ فروزانفر ـ قابل مقایسه نیست اما درواقع هر دو کتاب کمال تذکره نویسی فارسی را نشان می‌دهند بصورتی عالی و دلپذیـر . مزیت عمدهٔ هر دو کتاب نیز توفیقی است که نویسندگانشان داشته‌انـد در استفاده از میراث بلاغت و ادب عربی . بدیع الزمـان بیشتر بآراء سکاکی و عبدالقاهر و خطیب نظر دارد ۱۲ درصورتی که شبلی مأخذش درین موارد اقوال امثال ابـوهلال عـسکری است ، و ابـن رشیق قیروانی و ثعالبی ۱۳ . در واقع همین میراث بلاغت و بدیع اسلامی است که در خارج از تذکره ها هم نقد امثال رادویانی، رشید و طواط ، نظامی عروضی ، شمس قیس ، و شرف الدین رامی را بـوجود آورده است . اینکه سخن و سخنوران ناتمام مانـده است البته مایه تأسف است اما شعر العجم هم که تمام شده است بسخنوران معاصر وحتی متـأخر توجه نکرده است . قسمت آخر کتاب یك ارزیابی دقیق و محققانه است راجع بشعر و شاعری فارسی با تحلیل لطیف روشنی از انواع وگذشتـه های آن ۱۴ . نقدی کـه شبلی در این کتاب عرضه می‌دارد حاکی است از ذوقی لطیف و شاعرانـه ، کـه یك تربیت علمی آن را قـوام بخشیده است و قوت . با اینهمه دریغ است که وی این قریحهٔ نقادی را دربارهٔ شاعران‌معاصر و متأخر بکار نبرده است . در حقیقت تذکره هم مثل تاریخ است آنچه‌درباب معاصران و متـأخران درآن هست خیلی مهمترست تا آنچه راجع بگذشتگان دارد و پیشینیان . با اینهمه اقوال تذکره نویسان نیز مثل اقوال مورخان در آنچـه مربوط بمعاصرانشان میشود مشحون است از اغـراض و مسامحات . بله ، سایهٔ پسافوهمه‌جا درنقد معاصران بچشم می‌خورد ، حتی در تذکره‌های قدیم. درآتشکده ومجمع الفصحامکرر نویسندگان‌درصحبت‌از معاصران‌بدوستی و آشنایی‌خویش باآنها اشاره‌کرده‌اند یا باینکه بین آنها ملاقات و مصاحبت نبوده است ۱۵ . آیـا همین حق صحبت سبب نشده است کـه آذر دیر پسند قسمت زیادی از دیوان صباحی و هاتف را در تذکرهٔ خویش نقل‌کند و حتی هاتف را ثالث اعشی و جریر بخواند وتالی انوری و ظهیر ؟ بعلاوه ماجرایی کـه برای فتح الله خـان شیبانی رخ داد در مجمع الفصحـا ۱۶ ، که شعر او

را مـؤلف ظاهراً بتحریك و اغـوای سپهر بیك شاعر قـدیم منسوب داشت نمونه‌یی است از حب و بغض تـذکره نویسان در حق معاصران . آیا تذکره نویسان قدیم هم ـ تقریباً مثل تـذکره نویسان امروز ـ سنت داشته‌اند که از بعضی شاعران معاصر بخواهنـد تا خودشان هر چه می‌خواهند راجـع بخود بنویسند و آنها نیز همچنـان در تذکرهٔ خویش درج کنند ؟ مخالفان را هم یا بکلی بسکوت بر گـذار کنند یا با طعن و تغافل نام ببرند ، و باختصار . در تذکره‌های فارسی‌امروز این یك‌شیوهٔ رایج است و که می‌داند که‌این‌خود یك سنت قـدیم نیست ؟ بعلاوه این نیز خود نشانی است از ضعف و انحطاط نقد ادبی در روزگار ما ـ که غالباً بازاری است و پسافوئی . درست است که امروز علاقه‌بنقد درست زیاداست امانقد درست زیاد نیست آنچه‌هست غالباً نوعی وراجی است یا هتاکی.رواج و انتشار چنین نقدی هم در مجلات مادرحقیقت سببی نـدارد جز نا ایمنی ادبی و جز لذتی که بعضی مردم می‌برند از آزار دیدن دیگران . اگر چه در این نقد ها نیز گه گـاه شور و صمیمیت واقعی هست اما با اینهمه اغراض‌که هست محیط نقادی آلوده است و مسموم.شاعران در مقدمه هایی کـه بر دیوان خویش می‌نویسند یا مصاحبه هایی کـه دربارهٔ دوستان خویش می‌کنند می‌کوشند تا تمام جریـان های مهم شعر معاصر را بنحوی منسوب بخویش کنند و اگـر نشد آن را محکوم می‌کنند و منفور . ناشران،مجله هـا و نشریه ها دارند مخصوص نقد و انتقاد ، و در آنها تمـام آثاری را که بنحوی با منافعشان سازگار نیست می‌کوبند و از میدان خارج می‌کنند[۱۷]. مجله ها برای گرمی بازار خویش مدعیان را بجان هم‌می‌اندازند و وامی دارند به هتاکی و بد زبانی . اسمش را هم نقد می‌گذارند و بررسی ادبیات معاصر . شك نیست که نقد نو هم بموازات توفیقی که شعر نـو یافته است بوجود آمدنی است و لازم . اما شعر نو ـ حتی آنجا کـه بیك هذیان واقعی شباهت دارد ـ شعریست بی دروغ ، و بی نقاب . کجا رواست که نقد آن نقدی باشد دروغین و نقابدار . با اینهمه نقد امروز ما اگر هنوز ناتوان و بیمارگونه است‌گناه از کسانی است که دکانداری و بد زبانی هجوسرایان را هـم بحساب نقد می‌گذارند یا از نقادانی که بشهرت کاذب بیشتر علاقه

دارند تا بررسی حقیقت . گمان دارم در قیاس با گذشته بتوان گفت که آنوقتها ذوق نقد نزد صاحبنظران ضعیف تر بوده است اما وجدان نقد قوی‌تر و اکنون حال برعکس شده است.

۲۰

نوآوری

باوجود دگرگونی بارزی که تقریباً از انقلاب مشروطه در زندگی و در فرهنگ ایران آغاز گشته است تحول در شعر و ادب فارسی چنان آرام صورت گرفته است که هنوز خیلی‌ها نمیتوانند باورکنند درین زمینه هم عصر تازه‌یی شروع شده است- عصر سبك نو و عصر شعر نو. در واقع در دنبال شبح استعمار که وحشت آن هنوز قلوب مسلمین را تقریباً همه‌جا مرعوب و و نگران میدارد سایهٔ تجدد که شرق را گرفته است همه‌جا همراه است با نهضت‌های حریت طلبی و وطن پرستی که انعکاس آن از نیم‌قرن پیش در ادب و شعر نیز آشکار شده است. آیا این وسواس تجدد بادب و فرهنگ ما لطمه زده است؟ آدمهای بدبین که برضعف وانحطاط ادب گذشتهٔ ما نوحه میخوانند باین سؤال جواب مثبت میدهند و متأسفانه گه‌گاه نیز شواهدی ظاهر میشود که این بدبینی را می‌تواند تقویت‌کند. با اینهمه عصر ما دیگر آن اندازه هشیاری یافته است که میراث گذشته‌اش را یکسره ضایع و بیفایده نگذارد. ایندوره با وجود ابتذالها و بی‌بند و باری‌هایش که دیگر شکوه و جلال عهد کلاسیك فارسی را تجدید نخواهد کرد، با گذشتهٔ خویش ارتباط دارد ـ ارتباطی خودآگاه‌که البته بی‌ثمر نیست. و ما اگرهم در قبال عظمت‌غولهای کلاسیك آدمهایی‌کوتوله بنظرآئیم حکم همان کوتوله‌یی را داریم‌که بردوش

غول جای دارد . کوتوله‌یی که در آن اوج تکیه‌گاه خویش هم آنچه راغول میبیند تماشا میکند هم قدری دورتر ازآنرا . با اینهمه شعر و ادب ما تاوقتی دربند غنای میراث گذشتهٔ خویش گرفتار باشد نمیتواند با دیدهٔ واقع بین دنیای امروز را درك کند . البته مبالغه است اگر گفته شود غنای گرانبار این میراث گذشته ممکن است امروزه راه ابتکار را سدکند اما پرگزاف نیست اگر کسی بگوید نشان دادن قدرت ابتکار برای یك شخص جاهل بمراتب آسان‌ترست تا یك شخص عالم . البته قطع ارتباط با گذشته‌کاریست ابلهانه اما تعصب در بازگشت بآنهم کمتر ابلهانه نیست . بعلاوه هیچ تحولی‌نمیتواند ارتباط با سنت را بکلی قطع کند و در عین حال همچنان تحول بماند . مسأله این است که گذشته و حال دنباله هم واقع شوند و حد و مرز یکدیگر را هم برسمیت بشناسند . شعر امروز باید بی‌آنکه بکلی از دیروز جدا شودضرورت وجود خود را درك و اثبات کند و خود را بصورتی درنیاورد که ضرورتی‌برای وجودش حس نتوان کرد .

درهرحال‌تحول اجتماعی‌نیمقرن‌اخیر مایك رنگ‌تازه بشعر و ادب داده است‌ـ رنگ‌غربی. این‌رنگ‌تازه‌تاوقتی‌حکایت‌تسخیرتمدن‌فرنگی[1] باشدـ ونه‌غرب زدگی[2]ـ نمایه‌نگرانی‌است‌نمایهٔ‌نومیدی.هم‌آهنگی‌بادنیاست و نشانهٔ‌پیشرفت که در آن‌چیزی زیان‌آوریاخلاف‌انتظار نیست. بعلاوه درگذشته ـ گذشته‌های‌دورـ همین حدیث با شعر وادب عربی بوده است و با شعرای عرب . فارسی‌زبانان یك دو نسل قبل از رودکی نه فقط قافیه و عروض را از شعر عربی اقتباس کرده‌اند از فکر و بیان شاعران عرب هم الهام میگرفته‌انـد . تقلید از ادب عربی شعر گویندگان فارسی زبان را نوعی تشخص میداده است و شاید نوعی تجدد . غیر از قرآن و حدیث که دو سرچشمهٔ عمده بوده است در تمام ادب اسلامی، شعرکسانی چون ابوتمام و متنبی و حتی ابوفراس و معری‌ذخیره‌یی بوده است برای شاعران ما ـ که از عنصری و منوچهری گرفته تا انوری و سعدی و حافظ به شاعران عرب مدیون شده‌اند و مرهون[3]. با اینهمه دراینکار هم تا حدی سرمایه‌یی را که وقتی بادب عربی داده بودند پس میگرفته‌اند با سود و بهره‌اش. که میتواند نفوذی را که ادب فارسی ازحیث معنی ـ درشعر

و ادب قدیم عرب داشته است نادیده بگیرد یاکم اهمیت ؟ درقضیهٔ تأثیر ونفوذ امروز هم گویی ادب شرقی بااقتباس از شعر غربی آنچه را در گذشته از عهد رنسانس تا رمانتیسم باروپا بخشیده است بازپس میگیرد ــ و شاید هم با سود و بهرهٔ برسری . البته یك وقت آلفرددوموسه ، لامارتین ، و ویکتورهوگو الهام‌بخش شاعران تازه‌جوی‌ما بوده‌اند اما اکنون صحبت از رمبوو بودلرست و مالارمه و عزراپاوند و مایاکوفسکی ... نکته این است که این امرتاوقتی با حیات‌ما و با احساس و بینش ما مغایرت ندارد ستودنی است تنها باین‌شرط که شخصیت ما محفوظ بماند و شعر امروز ما ترجمه رنگ‌روباخته‌یی نباشد از شعر فرنگی . بله تنها باین شرط . بعلاوه مگر اروپا خود به ادب شرق مدیون نیست ؟ گمان دارم‌صورت بدهکاری غرب بشرق روی‌هم‌رفته خیلی‌بیش از بستانکاریش خواهد بود . به‌نفوذ مستقیم ، به ترجمه‌ها و بدانچه مربوط است به قلمرو شرقشناسی کار ندارم اما که میتواند نفوذ غیر مستقیم شرق را در شعر غربی‌که مخصوصاً در دنبال جنگهای صلیبی صورت‌گرفت انکار کند ؟ نه فقط شعر غنائی و تغزلی‌تروبادروها ٭ ظاهراً یك ریشه اسلامی دارد بلکه حتی رواج قافیه در قرون‌وسطی گویا مربوط است بآشنائی قوم با ادب و شعر اسلامی . ازقصه‌های شرقی، الف‌لیل و یوذاسف و بلوهر انعکاس فوق‌العاده در بین اروپائیها یافت. سندباد نامه با عنوان قصه هفت خردمند در ادبیات‌فرانسه و انگلیس شهرت یافت٭ و بیدپای منشاء دلپسندی شد برای بعضی قصه‌های لافونتن ٭ . بوکاچیو ٭ و چاسر ٭ از این منبع روشنایی استفاده کردند . ابن عربی وشاید بعضی متون قدیم پهلوی‌خیلی بیشتر و واقعی‌تر از ویرژیل ٭ توانسته‌اند دانته ٭ را در سفرهای دوزخ وبهشت خویش راهنمایی‌کنند و اگر شاعر بزرگ ایتالیایی ذکری از آن مآخذنکرده است سببش ظاهراً روحیهٔ خاصی است که اروپائی دارد در ادای دین خویش به شرق . مضمون قصه‌اگر

٭ La Fontaine

٭ Boccacio

٭ Chaucer

٭ Virgile

٭ Dante

چند شاید در مقابل صورت خاصی که شاعر بآن میدهد اهمیت چندانی ندارد اما این نکته جالب است که شکسپیر هم درجست و جوی مضمون قصه‌های خویش گه‌گاه نظر بشرق دوخته است . یکشاهدش قصهٔ تاجر ونیزی * است و چند مورد در داستانهای دیگر ـ مکبث * و جزآن. البته اگرقول کسانی که در مشاجرهٔ معروف راجع به‌هویت شکسپیر * او را با آنتونی شرلی سفیر و رفیق شاه‌عباس خودمان منطبق دانسته‌اند درست باشد این توجه بشرق بیشتر توجیه شدنی خواهد بود . بعد از شکسپیر هم شرق همچنان یك قبلهٔ روحانی بود برای شاعران و متفکران اروپا ـ و یك سرزمین وحی‌خیز . از برکت همین وحی شرقی بود که شعر و ادب اروپا ثروت و غنای خود را با تنوع و تفنن جلوهٔ خاص بخشید . بکفورد * از داستان واثق * ـ خلیفهٔ عباسی ـ استفاده کرد تا خویشاوندی‌درست کندبرای کمدی الهی . گرویل * ایدئالهای سیاسی خویش را در طی دو تراژدی بیان کرد . بنامهای مصطفی والاهام * ـ که اولی را از زندگی عثمانی‌ها الهام میگرفت و آندیگررا از اعراب‌هرموز ولتر * هم‌زائیر * را بشرق مدیون شده است که یك تراژدی قویست هم زادیگ * و بابك راکه قصه‌هایی هستند اخلاقی و طنزآمیز . همچنین شرق بودکه نامه‌های ایرانی را به مونتسکیو * الهام کرد اورنگ‌زیب را به درایدن * و ناتان حکیم * را به‌لسینگ * . بعلاوه‌رمانتیسم اروپا که هذیان طلائی باشکوهی بود ناشی ازصرع مهلك استعمار مثل خود آن‌صرع در شرق

---

* The Merchant of venice
* Macbeth
* Beckford
* Shakespeare
* Greville
* Vathek
* Voltaire
* Alaham
* Zadig
* Zaïre
* Dryden
* Montesqieu
* Lessing
* Natan Der Weise

هم ریشه داشت . همین بیماری شرقی بود که لاله رخ را به تامس مور *
دادورستاخیزاسلام رابهشلی * .همچنین‌سوثی * منظومه ثعلبه * را باآن‌مرهون
است هوگو * شرقیات را ولردبایرون عروس ابیدوس * ــ دزد دریائی ، و
جائور * را . فهرست آنچه اروپا بی واسطه یا با واسطه بشرق و فرهنگ
و ادب آن مدیونست طولانی است و پوشکین و تولستوی و ماثیوارنولد *
و هاینه * و نیچه را نیز شامل میشود[۶] بعلاوه جای آن هست که تأثیر
شرقشناسی و مجاهداتیکه شرقشناسان در ترجمه و نشر وتحقیق متون‌شرقی
کرده‌اند نیز در ادب و شعر اروپایی جداگانه بررسی شود ، و این همه
رشته‌یی است‌که سردراز دارد اما از تمام این حرفها این اندازه میتوان‌نتیجه
گرفت که داد و ستد بین فرهنگ‌ها امریست طبیعی و لازمهٔ حیات آنها . در
اینصورت‌اگرشعر امروز ما ــ مثل همه مظاهر فرهنگ ما ــ گرایشی بیك‌هدف
غربی دارد نباید از آن ناراضی بود و البته بـا احترام بقول کسانیکه از
غرب‌زدگی تحذیر میدهند غرب را هم نبـاید یك لولوی مهیب فرهنگ خود
شناخت . مسألهٔ امروز قضیهٔ تجددست‌که شعر وادب ما با آن مثل‌یك‌سرنوشت
قطعی روبروست . همین تجدد هم نه برای دنیا یك حرف تازه است نـه برای
ما . در یونان حتی درعهد اریستوفان ــ عهد سقراط و افلاطون ــ ادب‌جاری
با آن مواجه بوده‌است و در ادب‌اسلامی خودمان هم این امر سابقهٔ‌کهنه دارد.
شاعری مثل ابونوس از بلاغت قدما ــ که عبارت باشد از وصف اطلال ودمن ــ
اظهار ملال میکند[۷] و چه بسیارند شاعران قدیم فارسی‌زبان کـه جویـای
شیوه‌های دیگر بوده‌اند ــ شیوه‌های نو . دراینصورت چرا نباید امروز باآنچه

---

* Thomas Moore — * Shelly
* Southy — * Thalaba
* Byron
* The Bride of Abidos — * Gorsair
* Giaour — * Hugo
* H. Heine — * M. Arnold

اقتضای تجدد عصر ست گردن بگذاریم؟ . . . البته صحبت از ادبیات است و محیط دانشگاه ورنه در بیرون از دیوارهای دانشگاه و بیرون از تصور استادان دانشگاه شعر و ادب از تجدد روی‌گردان نیست . در هر حال از تمام هدیه‌هایی که نفوذ ادب اروپایی بفرهنگ جدید ما داده است هیچ چیز جالب‌تر از آن چیزی نیست که امروز شعر نو میخوانند: شعر عاری از اوزان‌عاری‌عروضی که نیما یوشیج‌راتقریباً بایدمبتکرآن دانست. بدینگونه‌نیما درحقیقت‌تاحدی راه‌گشایندهٔ هر نوع تجددیست در شعر امروز و بسیاری از نقصهایش را هم می‌توان باین ابتکار جسارت آمیزش بخشید. در حالیکه این مایه جسارت، امروز نیز درکلام بعضی شاعران جوان هست اما در حق این نوخاستگان امروز دیگر آن اندازه مسامحه روا نمیدارند. آیا جسارت اینها از نیما بیشترست یاقوت قریحه‌شان؟ آیا گذشت نقادان درین مورد کمتر است یا دور نگریشان؟ گمان دارم درین باره نباید عجولانه قضاوت کرد. از آنکه هنوز راه دراز در پیش هست: در پیش شعر و در پیش شاعر. در این نوع شعر وزن چنانکه نیما[8] میگوید از یك مصرع و یك بیت درست نمیشود توالی تکه‌ها موجد آنست- تکه‌هایی که به اقتضای آهنگ کلام کوتاه میشود یا بلند. قافیه هم نباید تکلیف برای شاعر معلوم کند و اگر آوردنش گه‌گاه باصل فکر لطمه نزند آنرا میتوان آورد: بعلاوه در زبان‌و بیان هم جستجوی تنوع لازم است. حتی درصورت لزوم ازآوردن تعبیرات تازه‌ساز و لغات روستائی و محلی نباید خودداری کرد.

با اینهمه آنچه امروز بنام شعر نو خوانده میشود محدود باین اوزان نیمایی نیست تفنن‌ها درآن راه یافته است و تجددها. چنانکه یك‌مجاهدهٔ‌کامیاب دیگردرین قالب شکنی‌عبارت بوده‌است‌ازتجربه مجدالدین‌میرفخرائی- گلچین گیلانی. قطعهٔ باران او که یك نمونهٔ مشهورست در این باب توفیقی است در تلفیق بین آهنگ و معنی در شعر- بدون پای بندی بسنت. در هرحال از شعر امروز آنچه ورای الگوهای سنتی ساخته میشود شعری است،خارج از بحور و قالبهای عادی و مقبول ادبا. درحقیقت این نوع شعر گاه از مقوله شعر آزاد است[9] بی‌وزن و هم معمولا بی‌قافیه که با شعر منثور در اصل چندان تفاوت

ندارد و گاه شعری است با نوعی وزن و نوعی قافیه که بحث و غوغا بر سر وزنش چندان نیست بیشتر مربوط است بمعنی و مضمون آن. آیا این شیوهٔ تازه یك عربدهٔ بلهوسانه است که پاره‌یی جوانان بقصد خودنمایی سر میدهند یاواقعا راه تازه‌یی است درشعر؟ درین باب بحث بسیارهست و باید دید تجربه نیما و شعر نو اکنون تا چه حد امید بقا دارد و دوام؟... البته تا آنجا که نمونه‌های موجود نشان میدهد نه تجربه‌های نیما همیشه کامیاب بوده است نه تمام آنچه بر روی تجربه‌های او ساخته شده است، شعر نو. درهردو، گه‌گاه مواردی هست که ابهام شاعران باهذیان دست وگریبان است اما بهرحال کم توفیقی بعضی از این شاعران صحت دعویشان را منتفی نمیکند. مطلب این است که شعر واقعی بدون ماندن در حصار وزن عـروضی بدون اسـارت در قالبهایی که ساختهٔ طرز ترکیب و توالی قافیه است بوجود آمدنی است و در شعر نیماـ و مخصوصاً در شعر نو که بهرحال نیما راه‌گشایندهٔآن استـ بقدر کافی نمونه‌هایی هست که‌این مدعا را بتواند ثابت بدارد.

خوب، آیا از این بیان باید استنباط کرد که پس شعررایج ـشعری که در آن وزن و قافیه هستـ بی‌فایده است و دور ریختنی؟ گمان دارم هرگز چنین نتیجه‌یی را از مقبولیت یك مکتب تازه نمیتوان گرفت. یك فکر تازه همیشه برای خود حق حیات داردامّا وقتی بخواهد حق حیات فکرهای دیگر و راههای دیگر را نفی کند دیگر خود یك فکر تـازه نیست یك بیماری کهنه است: واندلیزم * . اگر وزن‌و قافیه راـ بدان‌گونه که‌سنت ادیبان‌خواهان آنستـ شـاعر امروز حق دارد طرد کند و این حق را برای آن دارد که میخواهد آزادی فکر و بیان خویش را حفظ کند حق ندارد از فکر و راه خویش یك قاعدهٔ ابدی بسازد تا آزادی فکر و بیان دیگران را بقید بکشد. شاعر باید در آن بهشت پایان ناپذیر که تفرجگاه ذوق و تخیل اوست کاملا از هرقیدی آزاد باشد چنانکه هیچ چیز برای او درحکم «شجرهٔ ممنوعه» نباشد ـجز یك چیز. ابهام هذیان آمیز که آنسوی بهشت هنر اوست و تعلق داردبه

---

* Vandalism

قلمرو ابلیس. باری وزن و قافیه هرجا واقعا مجال شاعر را تنگ کنند و یا او را در تنگنایی اندازند که اندیشه و احساس خویش را باآنها معارض بیند طردشان واجب است و بی‌ملامت زیرا بهرحال آنچه خواننده از شاعر توقع دارد شاعری است نه قافیه بندی. اما این یك جوازست‌که او را البته محکوم نمیدارد و هرجا بخواهد میتواند باز گردد به قافیه و بوزن. قضیه این است که عروض و قافیه ساز و برگ یك مرکب است که باید شاعر بر آنها تکیه بزند و پیش بتازد نه‌آنکه خسته و فرسوده سرجای خویش بماند و هم مرکب را بردوش بگیرد هم زین و برگش را. باری آنچه شعر نو خوانده میشود البته شکل مقبول دارد و شکل نامقبول که حساب آن هردو رابابد جدا کرد. از جهت‌منشأ و اصل هم باآنکه شعرخالی از وزن و قافیهٔ عادی درنزد قدمای ما بکلی بی‌سابقه نیست شکل خود آگـاه آنـ چنین که هستـ در آغاز پیدایش خویش تقلیدی بوده است از تجربه‌های غربی ـ شعرآزاد و شعر بی‌ـ قافیه. اما در باب مضامین آن چه باید گفت؟ حقیقت آنست که بسیاری از مضامین بین تازه‌ترین نمونه‌های این شعر بی‌وزن و قافیه، با چهارپاره‌های معمولی که وزن و قافیه دارند مشترك است. از آنکه درین هردو چیزی نیست جز دردهای انسانی و جزتمایلات تازهٔ عصری. بعلاوه درهر دونوع، گرایشی هست به یك شیطـان‌پرستی ✡ مخوف که رواج امروزین خود را در ایران بامثال بودلر ✡ و رولن ✡ بیشتر مدیون است تا بشیخ احمد غزالی و سنائی و عطار خودمان[۱۰]ـ پیشروان نوعی ازین طرزفکر. همین تمایل شیطانی است که هم بعضی اشعار نادرپور ، تولـلی، اسلامی ندوشن، و فروغ فرخزاد را گناه‌آلودو پروسوسه کرده‌است هم‌شعرهای‌تازه ا. بامداد و م. امیدرا. همچنین بوی مرگ و وحشت گورهم درین اشعار جزو مضامین رایج است و این‌نیز رنگی از محیط داردـ محیط جهانی بعد از جنگ. تأثیر این محیط جهانی بی‌شك امروزـدر همه جای دنیا و در شعر و ادب همهٔ جهـانیان دیدنی است.

✡ Diabolism ✡ Verlaine

✡ Baudelaire

نهایت آنکه طبع و منش هر شاعر این احساس را ـ که درد قرن ماست ـ بنوعی دیگر منعکس میکند . ف. مشیری رنگ آرام زندهیی بآن میدهد ـ با اندیشهیی خوش و دور از طغیان، وم. آتشی آهنگ دیگر از آن میسازد بارؤیاهای تلخ و آگنده از عصیان و درد. بعلاوه نفوذ احوال و ظروف جاری را باید در پیدایش مضامین شاعران و طرز بیان آنها ملاحظه کرد.

ادبیات فارسی در سالهای پیش از جنگ اخیر ـ که شعلهٔ سوزندهاش بما هم رسید ـ با بعد از آن تفاوت بسیار یافت . آنوقتها کـه هوای اوضاع آرام بود و ساکت ، شاعر هم صدایش آهسته بود ونجوالی. از آنکه آرامش و سکوت را نمیتوانست بهم بزند اما بعدها وقتی هوا پس شد و طوفان در کوچهها میغرید شاعر هم برای آنکه مردم صدایش را بشنوند آنرا بلندتـر کرد ـ رساتر و خشنتر. این تفاوت بیان بطرز دیگر باز درشعر گویندگان جوانتر ـ در قیاس با شعر پیشکسوتهاشان ـ جلوه دارد و البته تفاوت تنهـا در سبك بیان نیست در دید وفکر همهست وهمچنین در احساس و تلقی . باری صحبت از شعر نو بود و از منشاء بعضی مضامین آن . این مضـامین صرفنظر از تجارب مشترك که میراث یـا هدیهٔ تحولات جهـانی بعد ازجنگ است و بهرحال تقلیدی است کم و بیشضمنی و ناخودآگاه از فرهنگ غربی دربعضی موارد نیز تقلیدگونهایست عمدی و خودآگاه ازشاعران غربی ـ بود لر،ورلن رمبو * ،مالارمه * ، والری ، پلالوار * ، و حتی مایاکوفسکی . البته این تقلید خودآگاه خواه درقالب باشد و خواه در مضمون بخودیخودعیبنیست. کدام ادب در دنیا هست که در اینگونه غارتگریهای معصومانه يك نوع تفریح و سرگرمی هم برایخویش نجسته باشد ؛ عیب آنست که چنین کاری منجرشود به ازبین بردن شخصیت و استقلال اقتباس کنننده ـ کـه اینجـا بدترین شکل غربزدگی است . یا آنکه چیزی راکـه اقتباس میکند بشکلی درآورد که بیفایده باشد یا زیانبخش . يكشاعر اسپانیائی زبان جایی بدرستی میگویـد

* Rimbaud * Mallarmé
* P. Eluard

از زیباترین گل صد برگ که مایهٔ نازبوستان است مار زهر مهلك میگیرد و زنبور انگبین نوش[۱۱]. شاعری که مضمون و فکری را از ادب بیگانه‌یی‌میگیرد باید بکوشد تا آنچه اقتباس میکند در وجودش تبدیل نشود بیك زهر قتال. اصل اقتباس یك داد وستد معنوی است و بی زیان اما اینکه تا کجا مجازست یا سودبخش مساله‌یی است درخور تحقیق و باید آنرا کلی‌تر بررسی کرد و دقیقتر. درین مورد البته چنان که گفتم همیشه تفاوت هست بین تقلیدخودآگاه که از مقولهٔ تمرین نوآموزیست با تقلید ناخودآگاه که مربوط است به قبول تاثیر ـ ازیك مکتب، ازیك شاعر، یا از یك ادب. آنجا که تقلید خودآگاه استغالباً تمرین و ریاضتی است عمدی و حساب‌شده ـ برای‌تازه‌کار و توفیق درآن، چیزی‌را ثابت نمی‌کند جز یك استعداد عادی را. این را ادبای ما استقبال میکفته‌اند و البته درآن‌کار باید لابد این اندازه رعایت احتیاط بشودکه استقبال موکبشاعران‌بزرگ‌ـ آن‌طورکه‌می گویند سیداشرف غزنوی در مکتب برای کودکان با استعداد بزبان خویش بیان میکرد ـ طبع آدم تازه‌کار را بدهشت نیندازو و او را بکلی از خیر تمرین و تقلید منصرف ننماید[۱۲]. جایی که تقلید از یك‌شاعر خارجی‌مراد باشد استقبال عبارت میشود ازترجمه یابقول روزنامه ها ترجمه واقتباس. درین مورد که یك مساله جدی است ـ هم برای شعرقدیم وهم برای شعر امروز ـ شرط توفیق شاعرآنست‌که با یك مجاهدهٔ فکری احساس واقعی گوینده اصلی را بدرست درك کند و با اندیشهٔ نهائی اوآشنایی پیداکند. درعین حال‌البته نباید آزادگی شاعرقربانی وفاداریش شود چون قدرت‌واقعی‌او وقتی‌جلوه داردکه‌با ادراك درست‌از مضمون اخذ شده چیزی بسازد تازه وقوی که وجود خوداوهم درآن به شخصیت گوینده اصلی افزوده شده باشد. همین نکته است که خیام فیتز جرالد را اثری کرده است جهانگیر ومقبول. درحالیکه‌ترجمه‌های دیگر شعر فارسی ـ حتی‌ترجمه های حافظ باستایشها وسروصداهایی که گوته دربارهٔ او بلندکرده است وترجمه سهراب ورستم فردوسی باوجود شهرت ماثیوارنولد بعنوان یك نقاد و شاعر نام‌آور ـ هیچیك چنین‌مقبولیتی نتوانست‌کسب‌کند[۱۳]. درشعر گذشتهٔ ما،ترجمه های منظوم از شعر و ادب عربی‌کم نیست اما درغالب آنها شخصیت مترجم

بکلی در وجود شاعر اصلی گمشده است وحتی درعصر ما نیز نمونه‌هاهست از ترجمه هایی بی‌رنگ و حاکی از عدم غور مترجم در فهم افکار و احساسات گویندگان اصل. عکس این نیز هست که نشان همدردی و همجوشی شاعرست با سرمشق اصلی. یك نمونه « عقاب » دکتر پرویز خانلری است‌که ترجمه‌ ایست از یك قطعهٔ پوشکین[۱۴] اما فهم درست مضمون و قدرت بیان شاعر آنرا بدرجهٔ یك اثر مستقل بالا برده است ـ بدرجه یك اثر ابداعی. همچنین‌است قطعهٔ مشهور مومیائی اثرپروین اعتصامی. این قطعه با آن بیان صادقانهٔ‌پروینی که در آن هست درحقیقت‌ترجمه ایست ازیك قطعه انگلیسی[۱۵] که تا آدم‌ترجمهٔ نثرش را درمجله‌بهارـ بقلم اعتصام الملك پدر پروین ـ نخواند نمیتواند باور کندکه فکر شاعر فارسی زبان از کجا آب خورده است؟ البته خوی و خصلت شاعر اصل را نباید از ترجمان توقع داشت بیان یك ترجمه‌گررا هرچند بلطف تقلید توانسته باشدنزدیك به فکر شاعر اصلی باشد نمیتوان شعر بی‌دروغ خواند، یعنی شعری که‌حاکی‌باشد از روح ترجمه‌گر. اگر پوشکین مثل‌عقاب خویش پستی‌گریز بوده است دیگر مترجم فارسی اثر تعهد ندارد که‌مثل عقاب پوشکین قهرمان بلندیها باشد وآیا وقتی خیام یك مسلمان زندیق‌شمرده میشود از فیتزجرالد * هم‌باید انتظار داشت که نیزچیزی جزآن نباشد؟ گمان میکنم ادراك عوالم و احوال شاعر برای ترجمانش هیچ تعهدی ایجادنمیکند. از آنکه ترجمه بهرحال نوعی تقلیدست اگرچه تقلیدی خودآگاه. اما روی هم‌رفته قدرت‌واستعداد واقعی‌شاعرترجمه‌گرمی‌تواندآن‌را تاحد یك اثرابتکاری جلوه دهد. با اینهمه تقلید ناخود آگاه‌که مخصوصاً شعر امروز ما را باشعر فرنگی تاحد زیادی خویشاوند میکند مسأله دیگری است. بدون شك حتی‌آن دسته ازشاعران نوپرداز که خود با ادب اروپائی آشنا نیستند از راه ترجمه و تقلیدهای موجود تا حدزیادی باشعر اروپائی آشنائی یافته‌اند و ناخودآگاه میتوانند ازاین تأثیر الهام بگیرند.

آنچه این تأثیر را پوشیده میدارد ـ سعی مصرانه‌یی است که گه‌گاه

---

* Fitzgerald

شعر نو دارد درزیاده روی در ابهام: با اینهمه البته شعر امروز همه از نوع این اشعار بی‌ون وقافیه که دربعضی موارد بین ابهام وهذیان‌نوسانی تردیدآمیز دارد نیست و این نکته‌یی است حاکی ازوجود آزادی درفکر وبیان. بادی در شعر امروزکه یك چند بدنبال تجدد ادبی مکتب دانشکده سخن فارسی را از شکل قصیده وغزل به مقطعات ـ یا چهار پاره‌هایی‌که بهار ویاسمی وصورتگرو خانلری و حمیدی آنرا ورزیده کـردند ـ رسانید تدریجاً و بخصوص تحت تأثیراوزان نیمائی نوعی تجدد معتدل درشکل و قالب روی نمود. مخصوصاً نزد توللی، نادرپور، گلچین گیلانی.مطلب عبارت بود ازآوردن مصرع‌های دراز و کوتاه وغالباً همه‌از زحافات‌یك‌بحر با رعایت نوعی قافیه. این‌تجددی‌معتدل‌بود که حتی درآن نیز تأثیر ونفوذ شعر اروپائی پیدا شد:ـ هم درقالب و هـم‌در مضمون.دلم میخواست دراین مجال‌کوتاه درین باب بحثی‌کنم به تفصیلتر واز بیشتر شاعران جوان‌که هم اکنون آثارشان حـاکی است از استعدادی پرمایه صحبت بدارم. اما بحث ماکلی است درباب شعر ونقدآن نه بررسی ونقدشعر فارسی‌که خود مجالی‌میخواهد جداگانه. درآنچه راجع به‌فکر ومضمون‌است رنگ تجدد مخصوصـاً در توصیف جلوه دارد و در تغزل. در واقع هم چنانکه پیش ازین‌گفتم این نوعی توصیف تـازه است، توصیف احوال و آلام نفسـانی. روی هم رفته درین نوع توصیف غالباً چشم شاعر به بیرون دوخته است وگاه بدرون. سیر در دنیای درون، خاصه در پرتو نورافکنهایی‌که روانشناسی‌بدست داده است یك تفریح دردناك است برای شاعـر امروزکه در افیون والکل نیز غالباً وسیله‌یی میجوید برای نیـل باین هدف. آیا آنچه از این سیر و تماشا حاصل میآید شعرست یا روانکاوی؟ بهرحال نوعی سیر در خویشتن است سیر درآفاق‌نفس‌که بیان آن دست کم اعتراف‌است. چیزی که بقول بند تو کروچه در طی چند قرن اخیر ادبیات اروپا را رنگی خاص بخشیده است ، رنگ اعتراف[۱۶].

اینجا صحبت ازصورتهای تازه است درشعر فارسی وازنفوذ ادب‌اروپائی درپیدایش آن. این نفوذ از آغاز در اشعار انقلابی و وطنی پیدا شده است‌ـدر جراید عهد مشروطهـو بعد منتهی شده است بشکل نوعی رمانتیسم . بعدها، هم

انواع تازهٔ مسمط و ترکیب بند این گرایش به تجدد را در شعر بعد از مشروطه شکل خاص بخشید و هم پیدایش قطعات چهارپاره نظیر دوبیتی های سابق امـا باوزان مختلف. برای نیل باین تجدد بعضی باحیاء الفاظ و ترکیبات پهلوی و یتااهوگی[۱۷] دست زدند و بعضی راه را برلغات فرنگی گشودند. عده‌یی مضمون‌ـ های تازه جستند در وصف راه آهن وهواپیما. تمـام این ها البته تفنن بود و هوس اما در محیط آن روز ما ـ تاحدی مثل همین امروز ـ تفنن و هوس هم میتوانست بهرحال تجدد تلقی شود. با این‌همه تجدد واقعی وقتی بسراغ شعر آمد که تحول واقعی آمده بود: در طرز زندگی و در طرزفکر. این تجدد امروز واقعیت دارد و هدیه‌ایست کـه تمدن غرب برای ما آورده است و فرهنگ آن. یك جلوهٔ آن در ادب شعر نوست‌ـ شعر عاری از وزن و قافیه سنتی که پدرش نیماست. اما این تجدد ادبی تنها در شعر نو خلاصه شدنی نیست. مسأله فکر امروزیست و دید امروزی. فکر و دیدی که باظروف و و احوال گذشته مناسبتی ندارد. آیا قالب و وزن تازه‌یی هم برای بیان این فکر ودید نو ضرورت‌دارد؟ بی‌شك فکرتازه این حق را داردکه قالب وکسوت تازه‌یی بجوید اماهیچ‌چیزشاعروشعرش‌رانمیتواندمجبورکندبترك‌قالبهای کهنه. بشرطآنکه قالبهای کهنه‌را بتواند چنان حفظ کند که‌آزادی‌واقعی اورا در بیان‌ـ دربیان درد واندیشهٔ واقعی خویش‌ـ از بین نبرد. تجربهٔ دکترمهدی‌حمیدی‌در این‌باب‌کافی است‌که نشان‌دهداین‌کار شدنی اشت. البته‌قدرت تعبیر میخواهد و کوشش سادقانه. حمیدی نوعی رمانتیك است که در فطرت مخصوصاً بدنیای بایرون و هوگوتعلق دارد. اماخویشاوندی او بیشتربا شعرای بزرگ‌خودمان است: ناصرخسرو، خاقانی، ونظامی. صرف نظر از رشته‌هایی که او را با شاعران‌بزرگ‌دیگرمربوطمی‌کند میتوان‌گفت‌وی‌ازجهت‌فکروبیان‌فرزندنظامی است و برادرزاده هوگو. داستان خوارزمشاه او که در آن قدرت تخیل با ظرافت بیسان هم پهلوست در یك‌مجموعهٔ آثار * جای مناسبی تواند یافت : افسانهٔ قرون * . و همین یك قطعه‌اش نسب‌نامه‌یی گویاست برای فکر او و

---

* V. Hugo. * Legendes des siecles

بیان او. غیر ازحمیدی که قالبهای سنتی را مانع عمده‌یی برای‌آزادی خویش نیافته است تجربهٔ فریدون توللی و نادر نادرپور هم ــ که در قالب‌شکنی تاحد زیادی محافظه‌کاری نشان داده‌اند ــ نتیجه‌یی داشته است درخشان. این هردو شاعر قالب شکنی را گویی یك تفنن تلقی کرده‌اند نه یك تعهد و بدینگونه است که از افتادن در چاله‌چوله‌های تعقید و ابهام نیمائی بر کنار مانده‌اند. نادرپور که بیشتر دنبال یك دید تازه است در قالب شکنی اصرار ندارد اما در مضمون و در بیان جویای تازگی است و اصالت واقعی. احساس واقعی وانسانی در الفاظ بلورین و زدودهٔ او شعری میسازدخالی ازانحراف و خالی از ابهام. سمبولیسم او که خواننده را غالباً به تفکر وامیدارد زبانی دارد جلا یافته و صیقلی. ازاین حیث تاحدی بانوری شبیه است ــ یعنی ازحیث اصلاح وپرداخت کلام. باآنکه شعرش در واقع ترجمان یك نیاز درونی است لفظ درآن تراش خورده است و جلا دیده. شعرش چنانکه خود میگوید شعر انگورست: قطره‌هایی است از وجود او که روشنایی را از چشم شاعر گرفته است و شادابی‌را از خون او. تنهایی، نگرانی، و نومیدی کــه دربن شعر انعکاس دارد یك درد واقعی است نه ساختگی و نه برگزاف. وزن و قالب هم حاکی است ازاعتدال چنانکه قالب شکنی هــایش غالبا از حد نامساوی کردن مصرع‌هــا و نامنظم آوردن قافیه‌ها تجاوز نمیکند. توللی حتی تدریجاً پویه‌یی آغاز کرده است برای بازگشت به قالب‌هــای سنتی ــ قالب‌های قصیده و غزل. با اینهمه وی حتی دربن قالب‌های سنتی هم وجدانی دارد ضد سنت. حس گناه زدگی، عطش برای فسق و شهوت، و اعجاب نسبت به شر و ابلیس هنوز این قالب سنتی را که در دست وی درخشنده‌تر و باشکوه‌تر از پیش شده است تبدیل میکند بیك چیز ضد سنت. درست است که قالب شکنی شعر نو همیشه و همه‌جا نتیجهٔ درخشان ببار نیاورده است اما بیم از قــالب شکنی هم بعضی از استعدادهــای آفریننده را بی‌بر کرده است و متحجر. جاهایی هست که ذوق سلیم این قالب شکنی را تجویز میکند و حتی ایجاب. امــا عادت و وسواس شاعر را وادار میکند به وفاداری نسبت بآن ــ یك وفاداری محتضرانه و نومید. یك نمونه از این محافظه‌کاری را درقصیده‌یی از دکتر رعدی میتوان بدست داد ــ زبان نگاه.

این قصیده از جهت رعایت سنتهای سبك خراسانی بسیار قوی است و حاکی از قدرت و ورزیدگی شاعر. اما اصرار او در رعایت سنت در چنین موردی امروز خواننده را تاحدی شاید ناراحت میکند. کسی که شعر برای او ساخته شده است در واقع یك زبان بسته است ــ برادر بیزبان شاعر. وقتی سخن را روی باین بی‌زبانست، زبان دانی که مستمع آزاد محسوب میشود حق دارد منتظر باشد که شاعر از زبان خاموش و پر اشارهٔ نگاه ــ که تمام قصیده وی بیان آرزویی است برای پیدایش آن ــ دست کم تا جایی که ممکن است در چنین شعری واقعاً استفاده کند: الفاظ را آمیخته با زبان اشاره انتخاب کند، وزن را چنان برگزیند که با نوعی گنگه بازی مناسب باشد، قالب را طوری انتخاب کند که مثل زبان اشاره آمیز یك بی زبان بریده بریده باشد نه یك پارچه. بعلاوه زبانی بکار گیرد که با الفاظ اندك و ساده مقصود شاعر ــ که گفت و شنودست با یك بی زبان ــ قابل تصور شود. اما شاعر که ذهنش لبریز از سنتهای شعر خراسانی است چنان در تقلید شیوه‌های کهن غرق است که یك لحظه هم باین توقع خواننده نمی‌اندیشد. حتی در تقیدی که به تقلید زبان فرخی وعنصری دارد بخاطر نمیآورد که میتواند با برادر بی‌زبان خویش لااقل با همان زبان ساده و روشنی صحبت‌کند که امروز بایك برادر زبان دار در خانهٔ خویش میکند نه با زبان فرسودهٔ فرتوت‌فرخی وبرادرش. این‌است زیانیکه‌تقلید ناخودآگاه‌از سنتهای قدیم دارد و لطمهٔ آن باستعدادهای واقعی میرسد نه قافیه بندان تقلیدگر. فی‌المثل پای بندی صورتگر ورعدی، به سنتهای قدیم اصالتی را در فکر آنها که گاه هست ضعیف میکند ومسعود فرزادکه جسارت وغوغ ساهاب را بعدها دیگر درشعر خویش ندارد، شعرش با وجود مضامین و افکار تازه توفیق قبولی راکه مستحق است نیافته. آیا این تعصب درقالب پرستی که ذوق و استعدادعدهٔ زیادی ازشاعران ما را تباه میکند درجای خود ازخلبازی کسانیکه قالب‌شکنی برایشان یك نوع هوس‌مجنونانه است بیشتر درخورملامت نیست؟ اگرقالبهای شعر فارسی از رودکی تا آغاز عهد بهار تقریباً بیتفاوت مانده است از آن روست که درینمدت هزار ساله هیچ حادثه بزرگ انقلابی تمدن وفرهنگ مارا

یکباره دگرگون ساخته است. انقلاب مشروطه آغاز تحولی بوده است که دنیای فرهنگ مارازیروزبر کرده است. دراینصورت همانطور که حفظ‌سنت‌های قدیم درعقیده، در اقتصاد، در معاشرت، ومعیشت ممکن نبوده است حفظ آن در ادب وشعرهم ناممکن است وسعی بیحاصل.

قالب های سنتی درگذشته شعر فارسی را جلوه داده است ورونق. در همین قالبها است که شعر فارسی با شاهنامه حماسه‌یی انسان میآفریند باخیام دردهای فلسفی را ادراك میکند بانظامی‌غرق در رؤیاهای خیال انگیزافسانه‌ها میشود باسعدی آلام و شادیهای‌واقعی انسانیت راحس میکند بامولوی‌بهماوراء حس راه مییابد و باحافظ نقاب خودی رافرو میدرد. بعلاوه هنوز این قالب ها هست و شعر فارسی باز بکمك آنها میتواند شاهکارها بوجودآورد. بااینهمه هر چند این قالبها هنوز میتواند در دست بعضی شاعران نقش های بزرگ بیافرینند دیگر آنها رانمیتوان یگانه قالبها شمرد، قالبهای‌منحصربفرد. آنچه امروز طبع بعضی را ازشعر نو رمیده‌کرده است ومنزجز نه قالب شکنی آن است ونه بی‌اعتنائیش به معانی و افکار عادی و قومی. سبب عمدهٔ این نفرت، بینظمی و بیتوجهی است که‌گه‌گاه در انشاء و بیان شاعران نوپرداز هست.در حقیقت تعقید ها و ابهام هاییکه احیاناً در انشاء و ترکیب عبارات هست، بیسلیقگیهاییکه در انتخاب الفاظ یا در فصل و وصل اجزاءکلام هست، درین شعرنو گه‌گاه ضعف تألیفی بوجود میآوردکه آنرا شبیه میکند بهذیان: سخنی بی‌سروته‌که درآن‌نه مفردات معنی روشنی دارد ونه ترکیبات. ربط ووصل‌آنها نیز روشن نیست و حتی‌گاه با تأمل کافی هم نمیتوان مراد شاعر را دریافت. درست‌است‌که ابهام درشعرمطلوبست اما این آشفتگیها را نمیتوان بحساب‌ابهام گذاشت. بعلاوه وزن وقافیه را وقتی شاعر بعنوان چیزهایی دست وپاگیر کنار مینهد باید حاصل این سنت شکنی عبارت باشد ازچیزی روشن و درست. زیرا آنچه شاعرسنت‌پرستدا اجازه میدهدکه‌درالفاظ وترکیبات تاحدی‌مسامحه کند ضرورت وجواز مربوط بوزن وقافیه است جائیکه وزن وقافیه درکار نباشداین مسامحات دیگر قبول‌کردنی نخواهد بود.

درهرحال معنی و دید شاعرانه البته باقتضای تحول ــ وبا افق‌هاییکه

هرروز برای شاعر کشف میشود ـ تغییر میپذیرد اما زبان ـ دست کم دستور زبان ـ همیشه اعتبار خود را حفظ میکند و هـرج و مـرج در دستور هرگز نمیتواند اساس یك تجدد واقعی شود. قطع نظر از دستور و زبان هیچ چیزی نمیتواند آزادی یـك شاعر واقعی را سلب کند . شاعری که حق دارد دنیـایی بیافریند برتر ازاین دنیا چرا نتواند برای آفرینشهای تازه و بیـسابقهٔ خویش قالب های تازه و بیسابقه هم خلق کند و ابداع . تا شاعر در انتخـاب قالب آزاد نبـاشد شعرش نـه واقعی است نه ابتکاری . بـاید باو حق داد کـه در آفرینشهای شاعرانه بکلی آزاد باشد. قالب کهن را اگر دلش میخواهدحفظ کند وحتی بپرستد و اگر دلش نمیخواهد آنرا کنار بگذارد ویا بشکند.حتی چون هیچ گونه تناقض ازشاعرعجب نیست میتواند ـ مثل چندتن ازنوپردازان امروزخراسان ـ قالبهای‌سنت‌را بشکنداما‌زبان‌سنت‌را درین‌قالب شکنی‌حفظ کند. گویی‌قالب‌شکنی، یك‌تفنن‌است نه‌یك‌ضرورت. باری‌شاعر باید‌بحکم‌طبع‌خویش باشد وآزاد. تا شاعر این مایه‌آزاد نباشد شعر او شعر واقعی نیست: ـ شعر بی‌دروغ که‌حتی برغم خاطر وی تمام دنیا درآئینه‌اش انعکاس دارد ـ بایك عظمت‌خوف‌انگیز وخیره‌کننده.



آیا دیگر هنگام سکوت نیست ؟ تـا اینجا راجـع بشعر صحبت از تجزیه و تحلیل بود ، و از نقد و بـررسی . نزد بسیاری از شاعران بی شك هیچ چیز نـا گوار تر از نقد نیست . کسانی کـه بتوانند نقد را تحمل کنند و از آن بهـره بجویند کمیابنـد و گرانبها با این حـال کلام پلین * ـ پلین جوان نویسندهٔ رومی ـ کاملاً درست است کـه می‌گوید کسانی بیشتر در مقـابل انتقاد حالت تمکین و قبـول نشـان می‌دهند کـه کارشان بیشتر شایسته ستایش است[18] . در عین حال نمی‌دانم اصرار در تحلیل و تجزیـه ـ راجـع بشعر ـ بکجا منتهی خواهـد شد ؟ می‌ترسم خرده بینی در این کـار

* Pline

بداستان آن اسپانیایی منجر شود که گویند قطعه یی الماس داشت روشن و درخشان ــ بپاکی و صفای اشك ستارگان . اما ساده مرد هوس کرد آنرا تجزیه کند و ذات و ماهیتش را بشناسد . رفت و علم شیمی آموخت و حاصل کارش آن شد که الماس درخشان پربها را در پایان تجربه پاره یی زغال یافت ــ زغال خالص : نه مگر ذات الماس جز کربن خالص چیزی نیست ؟ با اینهمه امید من آنست که اینجا حرف شاعر اسپانیایی را تکرار نکنم که وقتی این داستان را نقل کرد گفت[۱۹]. اگرمیخواهی خوش باشی تجزیه مکن، پسرجان، تجزیه مکن!

اما کسی که با حوصله و صبر یك دانشجوی با گذشت در این حرف ها نگاه کند شاید آن را توصیف و تماشایی بیابد از شعر ــ از شعر فارسی و جلوه های گونه گون آن . توصیف و تماشایی از این آب زلال روشن که روح و قلب آدمی ازآن تازگی میبابد و زندگی . اما که گفت که توصیف و تماشای یك چشمهٔ جوشان عطش را فرو مینشاند ؟ کسی که میخواهد عطش کشندهٔ خود را فرو بنشاند نمی‌تواند بتماشای لطف و طراوت آب اکتفا کند . باید جوشش و نوازش آنراهم در لب و کام خود احساس کند و در روح و قلب خود . شاید بهتر بود که من بجای این همه حرف خواننده را با خود شعر آشنا می‌کردم . با شعر واقعی که در ادب فارسی هست : شعر بی نقاب ، شعر بی دروغ . آیا بهتر نبود که بجای توصیف و تماشای این آب زلال خوانندهٔ سوخته جان را بدرون چشمهٔ آب می‌کشاندم ؟ سفینه‌یی از شعر می‌توانست تمام این بحث و درس و قیل و قال مدرسه را کوتاه کند . سفینه‌یی از شعر فارسی ــ در گذشته و حال . نه فقط از کلام حنظلهٔ باد غیسی ، فیروز مشرقی ، رودکی ، دقیقی ، کسائی و خیام که سرایندگان پیر آلام و افکار انسان کهن بوده اند بلکه نیز از گفتهٔ ش. آینده ، ا. ع ، دریا ، ح. هنرمندی ، ن. رحمانی که پنجه‌های جوانشان با تارهایی تازه بازی می‌کند : روح انسان امروز ؛ نه آیا این همان پنجه‌های سحر انگیزست که درامریکا برگهای علف، رابوالت‌ویتمن *

---

* W. Whitman

شناساند و در هند گیتانجلی را به تاگور * ؛ باید ازین نفحهٔ نو که ادبیات ایران را دارد زنده میکند استقبال کرد و میراث خیام و سعدی‌را ارزندگی داد و فزایندگی.

* R. Tagore

یادداشت

۱

۱ــ۹	اعجاز خسروی: مقایسه شود با نقد ادبی،چاپ اول، /۴۳۷و۴۳۹
۲ــ۹	Eugene MÚnz, Raphael, London 1882/42o
۳ــ۱۰	چهار مقاله بکوشش دکتر معین با تعلیقات/ ۷۵ــ۷۳
۴ــ۱۰	سلم‌السموات. طبع یحیی قریب/ ۳۶
۵ــ۱۰	Th . Gautier , Mademoiselle de Maupin ,Preface .
۶ــ۱۰	المعجم چاپ دانشگاه تهران / ۴۵۲ــ۴۴۹
۷ــ۱۰	Gorky on the Lit./280
۸ــ۱۱	ومن یك ذافم مرمریض یجدمراً به الماءالزلالا دیوان‌المتنبی، طبع مصر/ ۱۱۸
۹ــ۱۱	در متن‌نقادان درست‌است بدون عرب، المعجم/ ۴۵۵
۱۰ــ۱۱	نقد ادبی/ ۳۱۷
۱۱ــ۱۲	نقد ادبی/ ۴۰ــ۳۹
۱۲ــ۱۲	المعجم/ ۴۵۶ــ۴۵۵
۱۳ــ۱۲	کروچه، کلیات زیباشناسی/ ۱۵۶

٭ درین بخش اعداد واقع دردو سمت خط افقی ازراست بچپ به‌ترتیب حاکی‌است از شمارهٔ یادداشت و شمارهٔ صفحه

۱۲-۱۴ Gorky, Lit./280

۱۴-۱۵ Erasmus , Adagia

شکل سافو را نیاوردم تا با املا مشهور نام سافو شاعرهٔ یونانی اشتباه نشود.

۱۴-۱۶ درمتن این شماره نیامده است.

۱۵-۱۷ ابن قتیبه، الشعر والشعراء، طبع دارالثقافه ۱/۱۱-۱۰

۱۵-۱۸ Gorky ,Lit./170

۱۷-۱۹ در واقع بوالفضولان بر این کار عظیم میکلانژ هم ایراد گرفتند. می‌گویند استاد برای آنکه منتقد بوالفضول را که متنفذ نیز بود ساکت کند ، قدری خاك در دست پنهان کرد، بعد از نردبان بالا رفت و چنان فرا نمود که چیزی را از بینی مجسمه می‌تراشد. آنگاه قدری از آن خاك را که دودست داشت پیش روی منتقد فرو ریخت و مرد ایرادگیر بارضایت خاطر گفت حالا بهتر شد. ویل‌دورانت، تاریخ تمدن ۱۶/۴۶۳

۱۹-۲۰ رجوع شود به:

Jung. Modern Man in search of A soul, London 1936/175

۱۹-۲۱ Eliot , T . S . Experiment.

۱۹-۲۲ نقد ادبی/۱۰۶

۱۹-۲۳ نقد ادبی/۱۰۵

۲۱-۲۴ مثلا پورداود از وی بعنوان گجستک سکندر یاد می‌کند: فرهنگ ایران باستان/۳۶-۳۵ یا اسکندر ملعون: گاتها، مقدمه/۵۱

۲

۲۴-۱ قدامه ، نقدالشعر ، طبع مصر ۱۳۰۲/۳

۲۴-۲ Moliere , Bourgeois Gentilhomme .

۲۴-۳ Alchimia Verborum

مقایسه شود با همین تعبیر در هفت پیکر نظامی:

دومطرز بکیمیای سخن   تازه کردند نقدهای کهن

۲۵-۴ برج عاج تعبیریست مأخوذ از غزل غزلهای سلیمان در عهد عتیق. در نزد منتقدان کنایه است از وضعی که می‌گویند بعضی هنرمندان دارند ، و در انزوای خویش از توجه باحوال و سرنوشت مردم غافل می‌مانند. اول بار ظاهراً سنت بوو این عبارت را در نقد شعر بکار برد- بمناسبت صحبت از آلفرد دووینی

۲۵-۵ من گنگ خوابدیده و عالم تمام کر   من عاجزم ز گفتن وخلق از شنیدنش

۲۶-۶ Moxon/216

۲۶-۷ نقدادبی/۹۶

۲۶-۸ مثلا داستان خجستانی، رودکی، عنصری دیده شود در چهار مقاله بترتیب در/۴۳-۴۲ و ۵۳-۵۲ و ۵۷-۵۵ و حکایت نصرت‌الدین کبود جامه و داستان شرف‌الدین میرك ملاحظه شود در لباب‌الالباب عوفی بترتیب در ۱/۵۳-۵۱، ۱/۱۴۱، مقایسه شود بانقد ادبی ۹۸-۹۴

۲۸-۹ C .A .Nallino ,scritti VI /2- 17

۲۸-۱۰ Gabrielli . F . Ei(2) , I/J60

۲۹-۱۱ حصری. زهرالاداب۱/۱۴۲

۲۹-۱۲ توحیدی، الامتاع والمؤانسه ۲/۷۶

۲۹-۱۳ Grünebaume , L'Isl. Med ./274_281

۳۰-۱۴ بنی‌ساسان در ادب عربی و فارسی عنوان عمومی بوده است برای گدایان چنانکه‌علم‌بنی‌ساسان‌و طریق‌بنی‌سامان‌عبارت‌بوده‌است‌از صنعت گدایان. دریك بیت‌امرءالقیس وهمچنین دریك‌فقره ازمقامات‌حریری این معنی بکار رفته است. گویند ساسان نام گدایی بوده‌است معروف که در اخاذی انواع حیله‌ها بکارمی‌برده است. باعتقاد نولدکه-در

Nöldke Tabari/462 این تسمیه ظاهراً اول‌بار در محافل‌شد ساسانی عرب پیدا شده است.

۱۵ـ۳۰ دوقرن سکوت، چاپ سوم/ ۳۴۹ـ۳۴۸

۱۶ـ۳۱ ابن الأثیر، المثل‌السائر، چاپ قاهره۱ / ۱۰ـ۹ مقایسه‌شودبانویری، نهایةالارب۷ / ۳۱ـ۲۳

۱۷ـ۳۱ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۵۴

۱۸ـ۳۱ کریس تنسن، ایران درزمان ساسانیان/ ۴۹۹ـ۴۹۸

۱۹ـ۳۱ عقدالفرید۱ / ۱۷۹

۲۰ـ۳۲ نزد نیچه اصول اخلاق جاری راطبقهٔ بردگان ساخته‌اندو مسیحیت را پاسدارش کرده‌اند. رجوع‌شودبه‌ویل‌دورانت، تاریخ فلسفه/ ۸ـ۳۵۴ سیرحکمت دراروپا ۳ـ۲۳۲

۲۱ـ۳۳ Shipley , / 382

۲۲ـ۳۴ ذوالرمه شاعر عرب سواد خود را ازقوم خویش پنهان میداشته است ازآنکه قوم آشنایی بـاخط وسواد را عیب میدانسته‌اند. ابن‌قتیبه، الشعروالشعراء ۲ / ۴۳۸

۲۳ـ۳۴ چهارمقاله/ ۴۸ـ۴۸

۲۴ـ۳۴ لباب الالباب، چاپ نفیسی/ ۵۱۷

۲۵ـ۳۴ تذکرهٔ دولتشاه ، چاپ طهران/ ۵۲۷

۳

۱ـ۳۵ E. Pound, Pavnnes And Divisions/ 231

۲ـ۳۶ فن شعر، طبع دوم/ ۲۳

۳ـ۳۷ نقد ادبی/ ۴۳۶

۴ـ۳۷ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۷۳

۵ـ۳۷ ارسطو اشتمال برقصه=Mythos را بـرای شعر لازم میدیده‌است جهت خیال انگیزش. اما ظـاهراً در شعر تشبیه و بدیع هم برای

خیال انگیزی‌مؤثر است وکافی. ازین روست که درفارسی قیداشتمال بر قصه ضرورت ندارد. همچنین رجوع شود بهمین‌کتاب/ ۳۷

۳۷-۶ نقد ادبی/ ۴۱۲-۴۱۳و۴۶۱

۳۸-۷ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۷۳

۳۸-۸ دربارهٔ نمط عالی ـ که متعالی ووالاهم خوانده میشود ـ جای دیگر بتفصیل‌تر صحبت کرده‌ام: رسالهٔ لونگینوس، مجلهٔ یغما۷/ ۶

۳۸-۹ نرون درهنگام مرگ تأسف میخوردکه بامردن او هنرمندبزرگی‌از دنیا میرود.

۳۹-۱۰ نقد ادبی/ ۲۷۳

۳۹-۱۱ Croce' La Poesie Et La Morale. R. M. M,43/5/_3

۳۹-۱۲ Lessing. Laocoon/1

۳۹-۱۳ Pater, w. Renaissance/95_97

۴۰-۱۴ نقد ادبی/۸۸-۸۷

۴۰-۱۵ فن شعر/ ۲۱

۴۲-۱۶ کروچه، کلیات زیباشناسی/ ۵۵-۵۴

۴۲-۱۷ نقد ادبی/ ۱۷۵

۴۲-۱۸ قدامه، نقدالشعر/ ۳؛ مقایسه شود بامرزوقی، شرح دیوان الحماسه ۱/ ۸

۴

۴۳-۱ Pope. Essay on criticism. Verses/305_306

۴۳-۲ المعجم/ ۴۵۵

۴۴-۳ ایضاً/ ۴۵۳

۴۴-۴ المثل السائر، طبع قاهره/ ۲-۷۳

۴۴-۵ دلایل الاعجاز/ ۲۶۲ مقایسه شود با/ ۲۸۹

۴۴-۶ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۷۷عسکری، الصناعتین ۱۹۵۲/ ۵۸-۵۷

۷ـ۴۴ اسرار البلاغه/۴

۸ـ۴۵ جاحظ از استعمال الفاظ سوقی تحذیر میکند (البیان والتبین طبع سندوبی ۱/۱۵۷) وهم از مجالست با اشخاص نادان که‌موجب فساد زبان میشود (ایضاً ۱/۱۰۰) ابن خلدون میگوید (مقدمه، ۶/-۵۶۴) که شهر نشینیان از کسب ملکهٔ زبان عربی عاجزند.

۹ـ۴۵ المثل السائر، طبع قاهره ۱/۷۳

۱۰ـ۴۵ مرزوقی، شرح دیوان الحماسه ۱/۹

۱۱ـ۴۶ مهمه یعنی بیابان در شعر منوچهری بکاررفته است:

اندرآمد نوبهاری چون مهی چون بهشت عـدن شد هرمهمی

دیوان/۹۳ درباب استعمال لفظ در شعر ونثر عربی رجوع شودبه: المثل السائر ۱/۱۶۷

۱۲ـ۴۶ (منسوب به) قدامه، نقدالنثر/۸۰

۱۳ـ۴۷ قدامه، نقدالشعر/۷

۱۴ـ۴۸ اولین چاپ‌این مجموعه در۱۷۹۷منتشر شد و چاپ دوم آن بااشعار تازه ومقدمه در ۱۸۰۰ نشر یافت. کالریج‌دربیوگرافی ادبی، فصل۱۴، نشان میدهدکه چگونه ودزورث واوموضوعات را بین‌خویش تقسیم کردند . کتاب بسبب رنگ طغیانیکه نسبت به بعضی سنت ها داشت چندان مورد علاقه و استقبال جامعهٔ محافظه کار انگلیسی واقع نشد مخصوصاً که چاپ دوم‌آن مقدمهٔ معروف وردزورث راداشت وبحث‌او را درباب زبان شعر.

۱۵ـ۴۸ Plainer and More Emphatical

۱۶ـ۴۹ این رسالهٔ کالریج بخلاف آنچه از عنوانش انتظار میرود چندان معلوماتی درباب بیوگرافی نویسنده‌بدست نمیدهد بیشترش مباحثاتی است راجع باقوال کانت،فیخته، شلینگ و همچنین نقدیست درباب شعر وردزورث.

۱۷ـ۵۰ روش علمی درنقد متون ادبی، یغما ۱۰/۷ـ۶

۱۸ـ۵۱ ایضاً همان مقاله، همانجا

۵

۱-۵۳ فن شعر/۹۶

۲-۵۴ بهوا درنگر که لشکر برف چون کنند اندرو همی پرواز
راست همچون کبوتران سفید راه گم کردگان ز هیبت باز

۳-۵۴ مقایسه شود با شعر بهار: بیایید ای کبوترهای دلخواه... دیوان بهار ۱/۳۴۴

۴-۵۴ تاریخ بیهق/۱۷۳

۵-۵۵ Turgenev ' On the Eve/179

۸-۵۵ معلقهٔ طرفة بن العبد:
لعمرك ان الموت ما اخطاء الفتی لکالطول المرخی وثنیاه بالید

۷-۵۵ نقد ادبی/۸۳

۸-۵۵ الهوامل و الشوامل-۸۳-۸۰

۹-۵۵ داستان پیل و خانهٔ تاریك در ادب صوفیه مشهورست از جمله در مثنوی دفتر سوم، حدیقهٔ سنائی و کیمیای سعادت آمده است رك: فروزانفر، مآخذ قصص مثنوی: چاپدانشگاه/۹۸-۹۶

۱۰-۵۶ اسرارالبلاغه/۴۳۶

۱۱-۵۶ اسرارالبلاغه/۱۲۶

۱۲-۵۸ اسرارالبلاغه/۲۲۱-۲۲۰

۱۳-۵۹ فن شعر/۹۸

۱۴-۶۰ مجاز عقلی که مجاز حکمی هم خوانده میشود و همچنین مجاز اثباتی یا اسناد مجازی عبارتست از اسناد کردن فعل یامعنی آن بآنچه فعل بدان درواقع راجع نیست. یعنی بغیر فاعل اگر فعل مبتنی است بر فاعل و بغیر مفعول اگر فعل مربوط است بمفعول.

۱۵-۶۲ لاتقید علی لفظی فانی مثل غیری تکلمی بالمجاز

۱۶-۶۲ هبطت الیك من المحل الارفع ورقاء ذات تعزز وتمنع

۱۷-۶۲ ارزش میراث صوفیه/۱۵۹

۱۸–۶۲ تو این‌را دروغ و فسانه مدان / بیك سان‌روش در زمانه مدان
از او هرچه اندر خورد باخرد / دگر ره سوی رمز و معنی برد

۶

۱–۶۵ بلاغت در کلام نزد ادبا عبارتست از مطابقت با مقتضی‌حال. مراد ازحال هم بموجب تعریفات جرجانی عبارتست ازآن امری که داعی است بتکلم بروجه مخصوص . آیا این متضمن یك نوع دور نیست؟ بعلاوه فصاحت هم در تعریف بلاغت هست اما هرکس فصیح باشد بلیغ نیست

۲–۶۵ شوقی ضیف، النقد/۴۸

۳–۶۶ ان من‌البیان لسحراً از حدیث نبوی است، ودر این مقام معنی سحر را گفته‌اند عبارتست‌ازاظهار باطل‌درصورت‌حق. مجمع الامثال‌میدانی ۱/۶ و عمده ابن رشیق۱/۴

۴–۶۷ حسد چه میبری ای‌سست نظم برحافظ‌قبول خاطر و لطف سخن خدا دادست

۵–۶۷ سروانتس، مقدمهٔ دن‌کیشوت.

۶–۶۸ مقایسه شود با روایت وحشی بافقی. در فرهاد و شیرین، طبع کوهی کرمانی/۲۵

۷–۶۹ و ماتلك بیمینك یا موسی، قال هی عصای اتوکاء علیها و اهش‌بها علی غنمی ولی فیها مآرب اخری. قرآن کریم۲۰/۱۸–۱۷

۸–۶۹ نویری، نهایة الادب۷/۳۱–۲۷

۹–۶۹ جاحظ، البیان والتبیین ۱/۱۰۲، ایضاً/۱۱۳–۱۵۷ مقایسه شود با:حصری قیروانی، زهرالاداب۱/۱۲۳

۱۰–۶۹ از ابن الراوندی، ابن‌مقفع، و متنبی شاعرآورده‌اند که بمعارضه باقرآن برخاسته‌اند. همچنین الفصول والغایات‌معری را هم بعضی، از این مقوله پنداشته‌اند. آنچه ازین گونه معارضات باقی است حاکی ازهیچ گونه‌توفیق‌معارضهٔ‌کنندگان نیست‌اما احتمال‌اقدام‌امثال ابن‌مقفع‌و متنبی و معری به معارضه باقرآن هم‌مشکوك است و بعید

و بعید.

۶۹-۱۱ Dozy , L,islamisme/117_118

۷۰-۱۲ داستان اسلام‌آوردن عمر بن خطاب یك‌مورد است‌حاکی ازین‌تأثیر همچنین در نزد صوفیه حکایات بسیار هست از تأثیر قرآن در احوال آنها.

۷۰-۱۳ سثینی امام فخر، طبع بمبئی ۱۳۲۲/ ۳۶-۳۵

۷۰-۱۴ درباب اعجازقرآن قول ابوعلی و ابوهاشم جبائی‌آنست که سببو وجه آن فصاحت قرآن است و نظام و مرتضی گفته‌اند سبب صرفه است- صرف الهمم، یعنی که خداوند همت عرب را از معارضهٔ با آن منصرف داشته است .کشف‌المراد فی‌شرح التجرید، طبع صیدا ۲۲۳/

۷۰-۱۵ نقدادبی/۳-۳۲۲ و ۳۵۱-۳۵۰ و ۳۵۴-۳۵۲

۷۰-۱۶ نمونه‌یی از تأثیر قرآن در شعر تلمیحات و تعبیرات رایج است: تخت سلیمان، کشتی نوح، آتش ابراهیم، لحن داود، تخت سلیمان صبر ایوب، پیراهن یوسف ، دارالاحزان یعقوب ، عصای موسی ، دم عیسی و جزآنها. بعلاوه آوردن بعضی معانی و تعبیرات از قرآن مثلاً:

انوری: زلزلهٔ قهرتوشان‌کرد پست **زلزلةالساعة شیئی‌عظیم.**
ناصرخسرو: چه خطر دارد این پلید نبید **عندکاس مزاجها کافور**

۷۱-۱۷ سخن و سخنوران ۱/ ۳۳

۷

۷۴-۱ فن‌شعر / ۹۹-۹۴

۷۵-۲ Ars est celare Artem این‌عبارت مشهوردرواقع نقل‌بمعنی‌است از کلام‌اوید، واو راجع بهنرعشق گفته‌است‌که اگر عشق‌نهانی‌باشد

توفیق دارد. نظیر این بیان در کلام کنتی‌لین ازقدما هست وهمچنین دربیان‌بعضی از نویسندگان متأخر.

۷۵-۳ اسرار البلاغه/ ۱۰

۷۶-۴ اسرارالبلاغه/ ۱۳-۸

۷۶-۵ ایضاً/ ۱۸

۷۶-۶ فارسنامهٔ ناصری۲/ ۶۸-۶۶

۷۶-۷ المعجم/ ۳۳۰

۷۷-۹ چهارمقاله/ ۲۷-۲۴و۳۱-۲۹

۷۷-۸ اسرار البلاغه/ ۹

۷۷-۱۰ Jeu de mot=wordsplay

۷۷-۱۱ A False Witt. Addison

۷۸-۱۲ چهارمقاله/ ۴۲

۷۸-۱۳ این صنعت که یونانی ها آنتی‌تتون می‌خوانده‌اند یا آنتی‌تزیس نزد رومی‌ها بنام Contentio معروف بوده است و ارسطو و کنتی لین‌هم راجع بآن سخن‌گفته‌اند. ازآن جمله‌استدر:

Aristote, Rhetorique; III/9

Quntilien, Institute /IX

اما دیمتریوس برخلاف غالب علماء بلاغت قدیم‌آن رامکروه شمرده است. رك: Moxon/255

۷۹-۱۴ شوقی ضیف، النقد/ ۲۷

۷۹-۱۵ طه‌حسین، مقدمة نقدالنثر

۸۱-۱۵ درمتن شماره تکرار شده است، مثنوی، نیکلسون۳/ ۲۴۱

۸۱-۱۶ مقایسه‌شود باتظامی: مخزن‌الاسرار.

هرچه درین پرده نشانت دهند — گر نستانی بـه از آنت دهند

۸۱-۱۷ صدبار بعقده در شوم تـا خود — از عهدهٔ یك سخن برون آیـم

دیوان انوری۲/ ۶۹۶ فرزدق گفته است من نزد تمیم اشعرم‌بااینهمه گاه چنین پیش می‌آیدکه کندن دندانی برایم آسانتر است‌ازگفتن

یك بیت. ابن قتیبه، الشعر والشعراء۱/۹۴

۸۱-۱۸ Boileau. SatireII/73

۸

۸۳-۱ مقایسه شود بابوالو، فن شعر که همین معنی را بیان می‌کند
Boileau, Poesie Et Prose/276

۸۳-۲ ویل دورانت، تاریخ تمدن۱۴/۳۵۴

۸۴-۳ راجع بسرودکودکان بلخ رجوع شود به قزوینی، بیست مقاله ۱/۴۵-۳۴ اما از سرود بخارا، فقط یك پاره باقی‌مانده است‌نگاه کنید به مقالهٔ نگارنده: مجلهٔ یغما۱۱/۷

۸۴-۴ راحة الصدور/۳۴۴

۸۴-۵ شکل قدیمی در المسالك ابن خرداذبه(لیدن/۱۱۸)چنین‌است:
منم شیرشلنبه و منم ببریله

۸۵-۶ المعجم/۱۹۳-۱۹۲

۸۵-۷ نقد ادبی/۸-۲۷۶

۸۵-۸ ابن قتیبه، الشعر والشعراء۱/۱۸۰

۸۵-۹ المعجم/۱۹۴-۱۹۳

۸۶-۱۰ طه حسین در مع‌ابی‌العلاء فی‌سجنه باین قول تمایل دارد و وی درین‌کتاب در عالم تصور خویش یك زندان کامل ساخته است برای ابوالعلاء. که در آن زندان‌گویی تفریح و سرگرمی عمدهٔ اوهمین اشتغالات بوده است.

۸۷-۱۱ نقد ادبی/۴۷۰

۸۸-۱۲ voltaire , Oedipe , Preface.
مقایسه با Brutus نگاه کنید به:
Voltaire , Theatres/11 – 13 , 80

۸۸-۱۳ La Rime est une esclave et ne doit qu, Obeir:

Boileau/_30

۱۴ـ۸۹ عبید، رسالهٔ دلگشا، کلیات / ۶ـ۱۲۵

۱۵ـ۸۹ مرزوقی شرح دیوان الحماسه۱ / ۱۱

۱۶ـ۸۹ Schütze, J. S., Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form, 1802

۹

۱ـ۹۳ دکتر خانلری، این‌را از Abbé Dubot نقل می‌کند، وزن‌شعر / ۷

۲ـ۹۴ Henning, Bsoas, XIII/3

۳ـ۹۴ المعجم / ۱۰۰ـ۹۷

۴ـ۹۵ المعجم / ۱۰۷ـ۱۰۶

۵ـ۹۵ المعجم / ۹۹ـ۹۷

۶ـ۹۵ درهرحال وجود و رواج شعر و شاعری ـ بعنوان یکفن مستقل ـ در آن دوره بعیدست اما کلام موزون ظاهراً هم درپاره‌یی ادعیه بوده است و هم در سرود های عامیانه . بدینگونه هرچند از وجود طبقه یا دسته‌یی بنام شاعر درآن ادوار خبری نیست دروجود کلام موزون ظاهراً نمی‌توان شك کرد.

۷ـ۹۶ EI (1) Vol III/894

۸ـ۹۶ Shorter E. 1/211

مقایسه با Hasting's ERE, Vol 7/737

۹ـ۹۷ دیوان الهذلیین ۹۵ / ۱۶

۱۰ـ۹۷ Jacob, C. Studien in Arabisch Dichtern/ 180

۱۱ـ۹۷ ماللهند، چاپ زاخائو / ۶۵ مقایسه شود باخانلری، وزن شعرفارسی / ۶۸ـ۶۴

۱۲ـ۹۷ قدامه، نقدالشعر / ۲ مقایسه شود با قابوسنامه که تقریباً فایده‌یی برای آن قائل نیست جزقبول درنزد فضلا، چاپ دکتر یوسفی / ۱۹۰

۹۸-۱۳ حصری، زهرالآداب ۲/۲۵۸

۹۹-۱۴ ابن عبدربه، العقدالفرید۳/۱۹۹-۱۸۲

۹۹-۱۵ این رساله را عباس اقبال منتشر کرده است درمجلهٔ یادگار سال‌اول شمارهٔ ۱۰ یك چاپ دیگر هم بوسیلهٔ مجتبی مینوی ازآن‌انتشاریافت در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات طهران

۹۹-۱۶ زهرالآداب ۲/۲۵۸

۱۰۰-۱۷ زهرالآداب ۲/۲۵۷

۱۰۰-۱۸ وزن شعرفارسی/۸۵-۶۹

۱۰۱-۱۹ «متفاعلاتن» درست است، متفاعلتن که‌درمتن‌آمده است باید اصلاح شود . عروض حمیدی/ ۴۱-۳۶

۱۰۱-۲۰ Hartmann., Metrum und Rhytmus

Hoelsches. C., ZDMC 1920/329-416

۱۰۱-۲۱ Gotthold Weil,"Arûd, Ei (2),Voli/677

۱۰۱-۲۲ مستزاد در واقع عبارتست ازپاره‌هایی موزون‌که دنبال مصرع آورند ازهمان وزن. دررباعی ، غزل ، قصیده، وحتی مسمط این کاربعنوان تفنن رایج بوده است. خواجوی کرمانی با تفنن درین شیوه ظاهراً جویای نوعی تجدد بوده است.

۱۰۳-۲۳ راجع به تابعه رجوع شود به یادداشت جلال همائی، دیـوان عثمان مختاری ۲۳۲-۲۲۹ درواقع نزد هندوان، یونانی ها، رومی ها، و بسیاری اقوام بدوی وطبیعی نیز الهام شاعران بقوای غیبی منسوب میشده است.رك:

Goldziher . Abhandlungen Zur Arabischen Philologie 1/1

۱۰۳-۲۴ نقدادبی/۷-۲۳۵

۱۰۳-۲۵ دریای گوهر،چاپ سوم۳/ ۵۸۴

۱۰۴-۲۶ Alfred de Musset , Theatres , Moscou 1963/69

۱۰

۱-۱۰۶ دیوان خواجو، احمد سهیلی/۵-۳۵۳

۱۰۸-۲ فابل=Fable که‌آن را درفارسی داستان می‌خوانده‌اند یا افسانه عبارت است از حکایتی کوتاه‌که منشاء یا پشتوانهٔ متل‌ها یا مثل‌های عامیانه میشده است. درین‌باب درمقاله‌یی بنام «سیاحت بیدپای» مفصلتر صحبت کرده‌ام. راهنمای کتاب سال ۵ شماره‌های ۵-۱

۱۰۹-۳ مصیبت‌نامه، مقالهٔ سی‌وششم مقایسه شود بافروزانفر، شرح‌احوال عطار/۵۲۵

۱۰۹-۴ الهی نامه مقالهٔ چهاردهم؛ مقایسه شود با فروزانفر شرح احوال عطار/۲۴۳

۱۰۹-۵ کلیات عراقی، چاپ نفیسی/۵-۲۴۳

۱۱۰-۶ نقد ادبی/۸-۵۲۷

۱۱۰-۷ استنادباخبار واستدلال‌بآیات واحادیث درین‌باب حاکی‌است‌ازطرز تلقی زهاد و متشرعه از شعر. اسباب کراهت عامه ازشعر بسیاربوده و جهات اعراض ازآنهم درکتب متشرعه و صوفیه هردو هست. رك نقد ادبی/۷۰، ۴۰۸-۴۰۷

۱۱۰-۸ آراء تولستوی در باب هنر درکتاب او بنام هنر چیست بیان شده است. به ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، طبع دوم، رجوع شود.

۱۱۱-۹ کلام اسکاروایلدست و بعضی همفکرانش. وارد کردن مفهوم فایده درزیبایی و هنرنزداین طایفه مردودست ونامقبول. رمی دوگورمون Remy de Gourmont در این مورد می‌گوید: قبول هنر باین سبب که موجب تعالی فرد یا جامعه میشود مثل آنست که گل را دوست بدارند بدان سبب که می‌توان ازآن دوایی ساخت برای چشم. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به

R. F. Egan, the Genesis /1921

۱۱۱-۱۰ تئوری افلاطون درباب مثل و تقلید شاعرانه از مهمترین مباحث است درنقد شعر. مراجعه شود مخصوصاً به‌کتابهای فدروس و جمهور او.

۱۱۱-۱۱ برای احتراز از عواقب نامطلوبی که بر متعهد بودن شعروهنر

بخدمت کلیسا یا حکومت دراروپا مترتب بوده توسل به‌نظریهٔ هنر برای هنر، که‌گاه راه‌چاره‌یی بوده‌است. مع‌هذا تشخیص هنگام مناسب برای بازگشت نشانه‌یی است از هشیاری وآگاهی وجدان هنرمند که در هنگام ضرورت می‌تواند ذوق و قریحه را باز در خدمت انسانیت بگمارد و آنجا که تعهد در هنر عواقب نامطلوب نداردبموقع ازبرج‌عاج خویش بیرون‌آید.

۱۱۱–۱۲ باکاروان حله/۷۷-۷۸

۱۱۲–۱۳ Belinsky, V. G., Works/450

۱۱۲–۱۴ نقدادبی/۲۳۲-۲۳۷

۱۱۲–۱۵ به یادداشت شمارهٔ۴ مربوط به فصل دوم کتاب حاضر رجوع‌شود وهمچنین به یادداشتهای شمارهٔ ۹ مربوط به فصل‌حاضر وشمارهٔ ۱۱مربوط به همین فصل

۱۱۳–۱۶ این عنوان را اولین‌بار بودلر بکار برد، در اثنای بحث از ادگارپو. بعدها این‌تئوری بمنزلهٔ عکس‌العملی در مقابل رمانتیسم بکاررفت و بانام‌کسانی چون برادلی، جارج‌مور، و برموند مربوط شد. Jorge Guillen شاعر اسپانیائی یك‌جا وقتی ازشعر مجرد صحبت می‌کند باین نتیجه می‌رسد که شعر مجرد عبارتست ازآنچه باقی می‌ماند از شعر، وقتی عناصر و اجزاء غیر شاعرانه‌را ازآن خارج کنند.

۱۱۳–۱۷ زده شیوه‌کان‌حلیت شاعریست / بیك‌شیوه شد داستان عنصری
نه‌تحقیق گفت‌ونه وعظ‌ونه‌زهد / کهحرفی‌ندانست‌ازآن‌عنصری

دیوانی خاقانی، چاپ عبدالرسولی/۶۸۰

۱۱۴–۱۸ درباب شعر مجرد و مباحثات برادلی و برموند سالها پیش ازاین درمقالهٔ جداگانه‌یی بحث کرده‌ام تحت عنوان شعر مجرد، مجلهٔ سخن. راجع به زمینهٔ اجتماعی هنرو ارتباط‌شعر و هنر باحوال جامعه نیز رجوع شود بمقالات دکتر آریان پور تحت عنوان هنر استاتیك و هنر دنیامیك، در مجلهٔ سخن

۱۱

۱۱۵-۱ Paul Valery , Variété III/68

۱۱۶-۲ حکمت سقراط، فروغی۱/۱۵۲

۱۱۶-۳ قدامه ، نقدالشعر/۲

۱۱۶-۴ قدامه ، نقدالشعر/۱۷ مقایسه شود باهمان کتاب/۶۱

۱۱۸-۵ ابن‌الاثیر ، المثل السائر /۱۰-۹ ، مقایسه شود با ابن قتیبه، ادب‌الکاتب ، قاهره۱۳۵۵/۱۲ ، نویری نهایةالارب ۷/۳۱-۲۷

۱۱۸-۶ این نظامی البته غیر از گویندهٔ خمسه است. رجوع شود به نقد ادبی/۳۹۹

۱۱۹-۷ باوجود تردیدی که در صحت انتساب آن بوی اظهار شده‌است در رد این انتساب دلیلی دردست نیست مخصوصاً باوجود شهرت و تواتر آن.

۱۱۹-۸ برگسون کتابی داردبه‌عنوان «خنده» که‌درآن بحث مفصلی می‌کند دربارهٔ کمدی و امر مضحك. برای تفصیل مباحثات وی دربن‌باب رجوع شود به مقالات محمد آشنا، خنده از نظر برگسن مجلهٔ سخن ۳/۹ و ۱۰

۱۱۹-۹ Cognitive or Emotive

۱۱۹-۱۰ هل‌غادر الشعراءمن متردم ام هل عرفت‌الدار بعد توسم
معلقهٔ عنترة بن شداد عبسی است، مقایسه شود با ابن قتیبه، الشعر والشعراء۱/۱۷۳

۱۱۹-۱۱ یك‌عمر می‌توان سخن اززلف یار گفت دربندآن مباش که مضمون نمانده است. کم ترك الاول للآخر، المثل السائر۱/۳۴۷

۱۲۰-۱۲ فن شعر/۱۱۱-۱۱۰

۱۲۰-۱۳ چهارمقاله/۴۲

۱۲۰-۱۴ درشعر مپیچ و در فن او چون اکذب اوست احسن او
لیلی و مجنون نظامی، مقایسه شود با لباب‌الا لباب، چاپ نفیسی

۱۲۰-۱۵ مثلاقدامه، نقدالشعر ۸۵-۷۹/ مقایسه‌شود باالمعجم ۳۱۵-۳۱۰/

۱۲۱-۱۶ قید بنابر مشهور درعبارت متن از آنروست که‌در باب شهرت‌او باین لقب مآخذ قدیم اشارت باین روایت ندارد. اما رباعی در دیوان شاعر آمده‌است، بدینگونه:

ای‌روی توهمچو مشک‌و زلف‌توچو خون می‌گویم ومی‌آیمش از عهده‌برون مشک استولی نرفته درنافه هنوز خون استولی آمده از نافه برون می‌گویند شاعر رباعی را طوردیگرساخته‌بود اما وقتی باشتباه مصرع اول را درمجلسی چنین خواند و حاضران خندیدند، معنی و مضمون را تغییر داد، وآن را بهمین صورت موجود ساخت، از اینرو او راخلاق‌المعانی خواندند. شایدروایت باین شکل درست نباشد اما بهرحال حاکی است ازاینکه صاحب چنین صنعتی را سازندگان قدیم این روایت، مستحق عنوان خلاق‌المعانی‌می‌شناخته‌اند. این روایت افواهی دربدیع ذکاءالملك ۶۵-۶۶/ ذکرشده است باتردید وتأمل درقبول آن. ارباب‌تذکره فقط گفته‌اندکه این شاعررابسبب معانی‌دقیقه‌که درسخنش مضمرست خلاق‌المعانی خواندند. دولتشاه ۱۶۴/ حبیب‌السیر ۶۶۵/۲ مرآةالخیال ۳۷/ مجمع‌الفصحا ۱۱۴۴/۳

۱۲۱-۱۷ بیهقی: چاپ دکتر فیاض ۱۹۵-۶/ ' این قصیده را بمناسبت در ذیل داستان حسنك نقل کرده‌است و همچنین ابن‌خلکان آنرا در ذیل ترجمهٔ ابن بقیه آورده‌است. مطلع قصیده چنین است:

علو فی‌الحیاة و فی‌الممات لحق تلك احدی المعجزات

۱۲۱-۱۸ ابن خلکان ۲۰۶/۴

۱۲۲-۱۹ Shipley , /294

۱۳

۱۲۳-۱ فن شعر ۲۱/ مقایسه شود باهمان کتاب ۵۰-۴۹/

۱۲۳-۲ درباب حماسه واهمیت‌آن ازلحاظ فن‌شاعری رجوع شود به ارسطو

فن شعر /۳۵ ، ۷۷-۱۰۸، ۹۹-۱۲۲، ۱۱۸-۱۲۲

۱۲۴-۳ درمقابل حماسهٔ ملی، که درباب قهرمانان قومی است حماسهٔ‌دینی هست-راجع به قهرمانان دینی. گشتاسب‌نامه دقیقی حماسهٔ دینی زرتشتی است مانند حملهٔ حیدری مثلا، درادوار اخیر.

۱۲۴-۴ قدمت زبان البته شرط حماسه نیست اما دور بودن زمان حوادث آن این فایده را دارد که در عالم پنداروقوع آن غرابت‌را برای خواننده قابل تصور می‌کند- بعلت دوری بسیاراز روزگار وقوع. قهرمانان حماسه هم از جهت غرابت کارهاشان بیکدیگر شباهت دارند- مخصوصاً قهرمانان حماسه‌های بسیار قدیم. چنانکه بین بعضی احوال اخلیس یونانی‌ها باکارهای رستم واسفندیار ماشباهت هست واز آنجمله است پرورش یافتن اخلیس بوسیلهٔ یك سانتور Centaure که یادآورسیمرغ است وتربیت وحمایت او ازرستم همچنین رویین تنی اخیلس داستان اسفندیار را بخاطر می‌آورد که رویین‌تن حماسهٔ ایران است.

۱۲۵-۵ مقایسه‌شود با فن شعر /۳۵ ، ۴۵-۴۷ ، ۹۹-۱۰۱

۱۲۵-۶ ایضاً فن‌شعر /۹۰-۱۰۲

مقایسه‌شود با فن‌شعر /۱۰۶-۱۰۷

۱۲۵-۸ درمتن این شماره نیست

۱۲۵-۹ عربی خالص نبودنش‌ازین‌باب است‌که اختصاص‌بمحیط عربی‌ندارد بعلاوه قصهٔ عنتر رزمی صرف هم نیست و درآن عناصربزمی هم‌هست ازینها گذشته شعرهم نیست نثرست و متضمن عناصر واجزاء قصه‌های مختلف. درآن‌عنتر شاعر جاهلی عرب قهرمان اسلام‌جلوه‌گر میشود و ماجراهایی داردبسیارگونه‌گون وطولانی. احوال و اوصاف این جنگهای‌مختلف بداستان اورنگه اسلامی می‌دهد نه‌عربی خالص.

۱۲۶-۱۰ عبارت چهار مقاله/۷۶ که‌گوید من درعجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و دربسیاری ازسخن عرب هم، حاکی است ازقصد گوینده بمقایسهٔ آن باقرآن. ابن الاثر در المثل‌السائر (۴۱۹/۲) ضمن

صحبت از شاهنامه می‌گوید ـ وهو قرآن‌القوم...

۱۱ـ۱۲۸ فرخی می‌گوید(دیوان، عبدالرسولی / ۱۶۴) در مدح همین ایاز:

نه‌بر خیره‌بدودل‌داد محمود — دل محمودرا بازی مپندار

۱۲ـ۱۲۸ سرآوردم‌این‌رزم‌کاموس‌نیز — درازاست‌و نفتادازویك‌پشیز
گرازداستان‌یك‌سخن‌کم‌بدی — روان مرا جای ماتم بدی

۲ـ۹۱۷

۱۳ـ۱۲۸ برخشکی ریك‌وسختی‌کوه — تـا چند سخن رود در اندوه

۱۴ـ۱۲۹ درباب‌مقایسهٔلیلی و مجنون‌با رمئو وژولیت رجوع شود به‌تحقیقات علی اصغر حکمت. شباهت بین تریستان و ایزوت با ویس‌ورامین‌را نیز مینورسکی درمقالهٔ راجع به ویس ورامین ودکتر خـانلری در مقدمه ترجمهٔ تریستان و ایزوت یاد کرده‌اند.

۱۳

۱ـ۱۳۱ هرگزکسی نداد بدینسان‌نشان برف
گویی‌که لقمه‌ایست‌زمین در دهان برف

۲ـ۱۳۲ مقایسه‌شود با قدامه، نقدالشعر / ۴۱و۳۶

۳ـ۱۳۳ حماسه درلغت عربی بمعنی شدت‌است، وبعدهـا شجاعت هـم حماسه خوانده شدازآنکه شجاع درنبرد با هماورد خویش بشدت‌می‌کوشد. حماسه در شعر عربی قدیم بیان شجاعت‌های‌شاعر بود در جنگ‌ها و برخـوردها، واز این حیث شباهت داشت به فخر. در باب حماسه، رجوع‌شود به‌شرح‌دیوان‌الحماسه،خطیب تبریزی، طبع مصر، سه‌جلد، ۱۹۳۸، ج۱ / ۸ـ۷

۴ـ۱۳۴ العقدالفرید ۳/ ۱۴۵.

۵ـ۱۳۴ نقد ادبی/ ۴۱۹ـ۴۱۸.

۶ـ۱۳۴ ایضاً/ ۲۳۶ـ۲۳۵ و ۳۲۱

۷ـ۱۳۵ Paul Valery' Au platane , Charmes 1922.

۸ـ۱۳۶ دیوان منوچهری، چاپ دبیر سیاقی، قصیده ۴۶ و ۵۵.

۹ـ۱۳۶ نقد ادبی، ۳۸۸ ۴۰۰ ۴۳۸.
۱۰ـ۱۳۷ قابوسنامه، طبع دکتر یوسفی/ ۱۹۱.
۱۱ـ۱۳۷ تجارب‌السلف/ ۱۶۰.
۱۲ـ۱۳۷ Pindare , Nemeénnes v11
۱۳ـ۱۳۷ شعرالعجم / ۷۴ بنقل از العمده، ابن رشیق/ ۴۹.
۱۴ـ۱۳۸ تاریخ گردیزی/ ۶۳.
۱۵ـ۱۳۸ تاریخ ایران،سرجان ملکم، ترجمهٔ فارسی۲ / ۲۰۵.
۱۶ـ۱۳۸ جوامع‌الحکایات، چاپ‌عکسی رمضانی/ ۳۵۱.
۱۷ـ۱۴۰ تذکره دولتشاه/ ۲۹۶.
۱۸ـ۱۴۰ بموجب روایتی‌که کریس تنسن‌از آمیانوس رومی نقل می‌کند: ایران درزمـان ساسانیان، چاپ‌دوم/ ۵۳۴، ایرانیها درآن زمـان ظاهراً با همجنس بازی‌آشنائی نداشته‌اند. بـا آنکه‌بعضی‌شواهد بر خلاف این‌دعوی هست اما این حرف امیانوس بهرحال حاکی است ازندرت وقلت آن هرچند مبارزه‌یی باشد باما نویت.
۱۹ـ۱۴۰ شعرالعجم/ ۱۳۲.
۲۰ـ۱۴۱ کروچه، کلیات زیبائی شناسی/ ۳ـ۲۴۲.
۲۱ـ۱۴۱ طوق‌الحمامه مشتمل است برحکایات و اشعار در باب محبت‌وبیان عشق واحوال عاشقان. با آنکه مطالب کتاب یکدست نیست ازجهت اشتمالش برآداب و احوال عشق‌وعاشقی مهم است.
۲۲ـ۱۴۱ Legacy of Islam/ 17
۲۳ـ۱۴۳ مثلا قصیدهٔ سروش را می‌توان ذکر کرد کـه بمناسبت‌کشته شدن خان خیوه گفته‌است در تهنیت و تملق بناصرالدین‌شاه:

افسرخوارزمشه که‌سودبکیوان باسرش آمددرین‌مبارک‌ایوان

۲۴ـ۱۴۴ ایوای مـادرم ؛ دیوان شهریار، ج سوم چاپ تهران ۱۳۳۵ / ۱۱۵ـ۱۲۱

۱۴

۱۴۸-۱ راحةالصدور/ ۳۴۴.

۱۴۸-۲ ایضاً/ ۹۹-۹۸.

۱۴۹-۳ از آنجمله است هفتصدترانه ازکوهی کرمانی، وترانه‌های‌خراسان از شکور زاده ، ولالائی از میرعابدینی و جزآنها.

۱۴۹-۴ Gorky, Literature/ 236

۱۵۰-۵ فروغی خلاصهٔ شاهنامه، طبع طهران ۱۳۱۳، ج۱، مقدمه/ ۲۸.

۱۵۱-۶ Comte de Gobineau / 453

۱۵۲-۷ Montet, le Theatre en Perse/ 15

۱۵۴-۸ عباس دبس ــ پادوس ــ گدایی است افسانه‌یی و مشهور که بعضی از حکایات او در جامع‌التمثیل محمد حبله رودی ذکر شده است. در مثنوی هم بنام او اشارتهست.

۱۵۵-۹ هر دو حکایت مأخذش تذکرهٔ دولتشاه است حکایت انوری/ ۹۴ و حکایت عبید/ ۳۲۲.

۱۵۶-۱۰ اخلاق‌الاشراف، کلیات عبید/ ۲۰-۱۹.

۱۵۷-۱۱ با پسر گفتم ای فـلان‌پدرت جز بتاریکی از چه‌نان نخورد
گفت ترسد که ناگهان بیند سایه‌اش دست سوی لقمه برد

۱۵۷-۱۲ مخفیا دختران خطهٔ رشت چون‌غزالان مست می‌گـردند
از پی مشتری بهر بازار بند تنبان بدست می‌گـردند

۱۵۷-۱۳ جمعه‌یازوجه، خودگفتشبی که مرا با توز آدینه شکی‌است
زوجه‌اش گفت دوبینی بگذار پیش ما جمعه و آدینه‌یکی است

۱۵۷-۱۴ زگلپایگان‌رفت‌شخصی‌بار دو که قاضی شودصدر راضی‌نمی‌شد
برشوت‌خری دادوبستد قضارا اگر خر نمی‌بود قاضی نمی‌شد

۱۵۸-۱۵ می‌گوید: شرقی‌ها مردمان عاقلی‌هستند آنها یك‌دیوانـه را بمثابهٔ پیغمبری‌تکریم می‌کنند درحالیکه ما هرپیغمبری را بمنزلهٔدیوانه‌یی

تلقی می‌کنیم.

Heinrich Heine, Die Bäder Von Lucca, Reisebilder–späterlyrik/ 92

۱۶–۱۵۸ مصیبت‌نامه، مقالهٔ بیست‌وهفتم مقایسه شود بافروزانفر، شرح‌احوال عطار/ ۴۹۸

۱۷–۱۵۸ ایضاً ، مقالهٔ بیست وهفتم مقایسه شود با فروزانفر ، شرح احوال عطار/ ۹–۴۹۸

۱۸–۱۵۹ الهی‌نامه‌مقاله سوم،
مقایسه با فروزانفر/ ۱۲۵

۱۹–۱۵۹ تذکرهٔ نصرآبادی/ ۴۲۲

۲۰–۱۶۰ مثلاً رجوع شود به بدایع الوقایع واصفی ، و تذکرهٔ نصرآبادی

۱۵

۱–۱۶۱ Shipley, Dictionary/398

۲–۱۶۲ Le Style est I,homme même

۳–۱۶۳ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء۱/ ۲۴

۴–۱۶۴ Moxon/209

۵–۱۶۴ Moxon / 227, 243, 253, 267

۶–۱۶۵ Moxon /250

۷–۱۶۶ Ie secret *d*,ennuyer est de tout dire, Voltaire.

۸–۱۶۶ درمتن این‌شماره نیامده است

۹–۱۶۷ Boileau,Art poetique: Poesie et Prose / 279

۱۰–۱۶۷ نقد ادبی/ ۲۷۳

۱۱–۱۶۹ آنچه نزد بعضی‌نقادان به «روح زمان» وروح قرن یا اقتضای‌زمانه تعبیر میشود در واقع عبارتست از مجموع عوامل واسباب نامرئی و حساب نشده‌یی‌که دربعضی امور و حوادث عصر تأثیر دارند وشاید

ریشهٔ بسیاریشان‌را بتوان‌به‌طرز اداره ووضع‌اقتصاد قوم منسوب‌داشت وبذوق وهوس یا تدبیر هیئت حاکمه. چنانکه سطح تربیت ومیزان حریت ومحدودیت هم دراین باب بی‌شك تأثیرقوی دارد.

۱۲-۱۶۹ Schückling, the Sociology of Literary taste /67

۱۳-۱۷۱دیوان انوری۲/ ۶۹۲

۱۴-۱۷۱ le Mot juste

۱۵-۱۷۱در واقع تمرین و تقلید سبك های دیگر مانع از آنست که شاعر خودش را درشعر خویش عرضه کند ـ و اگر خود شعر دروغی‌هست همین است.

۱۶-۱۷۱ برونه تیر سعی کرده است قاعدهٔ تکامل تدریجی را با تحول انواع شعر در ادب تطبیق نماید. بیست سالی پیش هم من ـ بدون اطلاع از کار برونه‌تیر ـ در یك رسالهٔ کوچك مبتدیانه بنام فلسفهٔ شعر بهمین قصد بودم . اما آیا در کائنات شعر هم مثل طبیعت می‌توان عوامل و اسباب مؤثر در انواع را تحدید کرد و تعیین ؟

۱۷-۱۷۲فن شعر/ ۱۸۷-۱۸۸ مقایسه شودباویل دورانت، تاریخ فلسفه ۳۳۶-۳۳۴

۱۸-۱۷۲ Peacock, the Four Ages of Poetry, 1820

۱۹-۱۷۲ Hugo, Cromwell. Praface, 18z4

۲۰-۱۷۳خطابهٔ بهار راجع بسبك‌های شعر فارسی که اول بار درانجمن ادبی ایران ایراد شددرمجلهٔارمغان سال ۱۳۱۴و۱۳طبع شدا وبعدهادر کتب تاریخ ادبیات ازآن ـ چنانکه رسم است-بدون ذکر نام مؤلف‌یادها کردند و نقلها.

۲۱-۱۷۴فن شعر/ ۴۸-۴۷

۱۶

۱-۱۷۶ نقد ادبی/ ۲۳۷-۲۲۷

۱۷۷–۲ Emerson, Representâtive men, Essays/ 329

۱۷۸–۳ افلاطون، جمهور/ ۶۰۶

۱۷۸–۴ Gilson,/ 347

۱۷۸–۵ ویل دورانت، تاریخ فلسفه/ ۵۲ح

۱۷۹–۶ فن شعر/ ۳۶-۳۷، ۱۳۸، ۲۰۳–۲۰۱

۱۸۰–۷ نقد ادبی/ ۲۴۱-۲۴۰

۱۸۰–۸ Moxon, T. A. On Style/XI

۱۸۰–۹ مثلا نگاه کنید به:

Moxon,/ 250

۱۸۰–۱۰ که آن را والاهم ترجمه کرده‌اند و همچنین متعالی و فاخر. به‌لاتینی آن را Sublimitas می‌گویند و به یونانی Hpysos

۱۸۱–۱۱ نقد ادبی/ ۲۷۵

۱۸۱–۱۲ کریس تنسن، ایران در زمان ساسانیان/ ۴۵۰ح

۱۸۲–۱۳ مسعودی، مروج ۱/ ۱۹

۱۸۲–۱۴ الفهرست/ ۳۵۹ مقایسه شود با جمهور افلاطون/ کتاب۸

۱۸۲–۱۵ رسائل اخوان الصفا، طبع مصر۴/ ۱۳۴

۱۸۲–۱۶ walzer, Plato Arabus, Voli

۱۸۲–۱۷ ابن القفطی، تاریخ‌الحکماء/ ۴۲–۳۴، مقایسه شود با ابن‌ابی‌اصیبعه، عیون الانباء/ ۶۷

۱۸۳–۱۸ فن شعر/ ۲۱۶-۲۱۲

۱۷

۱۸۶–۱ نقد ادبی/ ۳۰۵ح

۱۸۶–۲ رجوع شود بـه کتـاب حاضر/ ۲۱۱-۲۱۰ و نقـد ادبی/ ۲۲۵–۲۱۹

۱۸۶–۳ موزهای نه‌گانه درنزد قدماء دختران‌ژوپیتر بوده‌اند و مربیان‌انواع

هنر ـ خاصه شعر. خواهر بودنشان حاکی است از تصورقدماراجع بارتباط و انتساب هنرها بایکدیگر. در باب تابعه وجن رجوع‌شود به‌کتاب حاضر، یادداشت‌شمارهٔ ۲۲ مربوط به صفحه۱۰۲

۱۸۶–۴ رجوع شود به‌کتاب حاضر/ ۱۴۰ و نقدادبی/ ۱۶۳

۱۸۷–۵ احمد امین، النقدالادبی/ ۴۱۹-۴۲۴

۱۸۷–۶ شوقی ضیف، النقد/ ۳۰، مقایسه شود بانقد ادبی/ ۳۱۳

۱۸۷–۷ این شماره درمتن نیامده‌است

۱۸۷–۸ شوقی ضیف،النقد/ ۶۷–۶۶ و ۷۴–۷۲

۱۸۸–۹ نقد ادبی/ ۱۶۱–۱۶۰

۱۸۸–۱۰ همان کتاب/ ۲۳۶

۱۸۹–۱۱ ایضاً/ ۲۴۰–۲۳۹

۱۸۹–۱۲ شوقی ضیف، النقد/ ۴۰

۱۹۰–۱۳ جاحظ، الحیوان ۱/ ۳۷

۱۹۰–۱۴ ابن قتیبه، الشعروالشعراء۱/ ۳۸–۳۷

۱۹۱–۱۵ قاضی جرجانی ، الوساطه/ ۲۱

۱۹۲–۱۶ فن شعر، بحث وگفتار/ ۲۲۰–۲۱۹

۱۹۲–۱۷ محمد خلف‌الله، من‌وجهة النفسیه۱۱۵۳–۱۰۷

۱۹۳–۱۸ نقدادبی/ ۳۶۰–۳۵۹

۱۹۳–۱۹ شوقی ضیف، النقد/ ۱۰۵

۱۸

۱۹۵–۱ Middle Ages = Dark Ages

۱۹۶–۲ Gilson ,/ 754

۱۹۶–۳ نقدادبی/ ۷۳

۱۹۶–۴ (مربوط به سطر ۱۵) Magister dixit.

۱۹۸–۵ Rien n'est beau que le vrai

۱۹۸-۶ An Essay on Criticism 1711

۲۰۰-۷ ویل‌دورانت، تاریخ فلسفه/ ۲۴۴

۲۰۲-۸ Cazamian, L .Hist. litt. Angl ./1023

۲۰۳-۹ Van Tighem, ph. / 210

۲۰۵-۱۰ Daniel Mornet, Hist. Lit. Contemp./ 38_41

۲۰۶-۱۱ Ibid. / 50

۲۰۸-۱۲ Shipley '/ 356

۲۰۹-۱۳ Daniel Mornet, Ibid. /76_77

۲۰۹-۱۴ درواقع بوسیلهٔ گوستاولانسون G. Lanson وشاگران اوست که این طریقه نقد در فرانسه برمبانی علمی استوارشد

۲۰۹-۱۵ نزدتولستوی ایمان اساس هر نوع اندیشهٔفلسفی است. ایمان هم عبارتست ازمعرفت وشناخت ذات انسان وشناخت معنی حیات او. معنی و ارزش حیات نیزدریگانگی ابناء انسان است بوسیلهٔ محبت واعتماد به خدا. حقیقت آیین مسیح بنظروی چیزی جزین نیست. هنرهم که تولستوی در رسالهٔ «هنرچیست؟» به بیان ارزش و ماهیت آن می‌پردازد نزد وی ازلوازم زندگی انسان است وغایتش نیز عبارتست ازایجاد وحدت بین ابناء بشر و تعالی دادن اخلاق وایمان. بدینگونه هدف عمدهٔ انسان ایجاد تأسیس ملکوت الهی استو هنر هم باید وسیله‌یی باشد برای وصول باین هدف.

۱۹

۲۱۱-۱ چو نتوان راستی رادرج کردن دروغی را چه باید خرج کردن

۲۱۱-۲ مقایسه شود باللباب الالباب ۱/ ۱۳-۱۲

۲۱۱-۳ وان احسن بیت انت قائله بیت یقال اذا انشدته صدقا. زهیر یاحسان بن ثابت یادیگری. رجوع شودبه ابن رشیق، العمده ۱/ ۷۳ و العقدالفرید ۳/ ۱۲۰ مقایسه بااسرارالبلاغة/ ۲۵۰

۲۱۲-۴ کنایه است ازنقدی که سفارشی باشد، شبیه به‌کار پسافو. رجوع شود به‌کتاب حاضر/۱۴

۲۱۲-۵ هزارنقش برآرد زمانه‌ونبود یکی چنانکه درآئینهٔ تصورماست

۲۱۴-۶ کتابفروشان بازار وبعضی از ادیبان‌گویی چنتن می‌پندارندکه یك طبع انتقادی‌عبارتست‌ازآنکه دونسخه راباهم‌مقابله‌کنند واختلافاتشان را در پاورقی یاد داشت نمایند. دیگر برایشان اهمیت ندارد که این نسخه‌ها مزایایی هم‌باید داشته باشد یانه. این‌نوع طبع‌های بازاری متون قدیم که حالا متأسفانه بازار راپرکرده است از بخت بدگاه بکوشش و اهتمام کسانی انجام میشود که می‌توانند این‌کار راجدی‌تر و دقیقتر هم انجام دهندو نمی‌دهند.چه‌باید کرد؟ عرضه است و تقاضا.

۲۱۵-۷ درباب آثار انتقادی عقادوطه حسین رجوع شود به: نقدادبی ۳۶۷-۷۰

۲۱۶-۸ همان‌کتاب/ ۳۸۹-۳۹۴

۲۱۶-۹ تذکرهٔ دولتشاه/۱۸۵-۱۸۳

۲۱۶-۱۰ تاریخچهٔ نقدالشعر درایران یغما/سال سوم

۲۱۶-۱۱ نقدادبی/۴۵۶-۴۵۴

۲۱۷-۱۲ مثلا رجوع شود به‌سخن وسخنوران ۲/۸۶رنگه مباحث بلاغت‌که درنقدهای‌این‌کتاب هست‌حاکی‌است ازاشتغال ذهن‌مؤلف بااین‌مباحث خاصه درهنگام تألیف کتاب.

۲۱۷-۱۳ مثلاً شعر العجم/۳۳ ، ۷۴ ، ۵۰ ، ۱۰۰ دیده‌شود.

۲۱۷-۱۴ سه جلد اول شعر العجم تذکرهٔ شعراست و دوجلدآخر عبارتست ازبرسی انتقادی در باب شعر فارسی. کتاب باهتمام فخر داعی گیلانی ترجمه شده است.

۲۱۷-۱۵ نقد ادبی/۳۹۷

۲۱۷-۱۶ ایضاً/ ۴۹۹-۴۹۶

۲۱۸-۱۷ مثلاً نشریهٔ انتقادکتاب، بوسیلهٔ مؤسسهٔ انتشارات نیل منتشرمیشودو

نشریه‌یی بنام بررسی‌کتاب بوسیلهٔ انتشارات مروارید. آیا ارتباط بعضی مجله‌های دیگر با انجمن‌ها و بنگاههای نشر و طبع چیزی را ثابت نمی‌کند؟

۲۰

۲۲۲-۱ دکتر فخرالدین‌شادمان، تسخیر تمدن فرنگی، طهران ۱۳۲۶ در واقع باعتقاد وی اقتباس‌تمدن فرنگی وقتی مطلوبست‌که تسخیرباشد نه‌نفوذ.

۲۲۲-۲ جلال‌آل‌احمد، غرب‌زدگی، طهران ۱۳۴۱ بدینگونه غرب زدگی واقعی وقتی است‌که اقتباس از تمدن فرنگی نه تسخیرباشد و نه از روی‌شعور بملیت وسابقهٔ قومی‌وملی.

۲۲۲-۳ برای نمونه‌یی از موارد تأثیر شاعران عرب برامثال عنصری و، منوچهری، وانوری رجوع شود به سخن و سخنوان جلد اول. در مورد سعدی مقالات نگارنده دیده شود ــ در حاشیه‌گلستان سعدی، درمجلهٔ یغما سال هشتم وهمچنین رسالهٔ حسینعلی محفوظ. در بارهٔ حافظ رجوع شود به مقالات محمدقزوینی که راجع به تضمین در اشعار حافظ درمجلهٔ یادگار چاپ شده است وهمچنین باکاروان‌حله ۳۴۰-۳۴۱.

۲۲۳-۴ شکلی از داستان بختیار نامهٔ معروف است که بنام سند باد syntipas هم می‌شناخته‌اند و داستان از قدیم بزبان لاتین تحت عنوان Dolpathos ترجمه شده‌است. شکل‌انگلیسی قصه،منظومه ایست بنام«هفت خردمندروم» که از فرانسوی‌نقل شده ومتعلق‌است‌به اوایل‌قرن چهاردهم میلادی. درین منظومه پادشاه‌عبارتست از دیو ــ کلسین امپراطور روم ، ودر بعضی جزئیات با بختیارنامه تفاوت دارد.

۲۲۴-۵ راجع بمآخذ تاجر ونیزی رجوع شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتار .

۲۲۵-۶ برای نظر اجمالی به بعضی تأثیرات شرقی خاصه اسلامی در ادب اروپا رجوع شود به:

Gibb, Legacy of Islam/ 180 _ 209

۲۲۵-۷ صفةالطلول بلاغةالقدم فاجعل صفاتك لابنةالکرم

۲۲۶-۸ نیما، حرفهای همسایه.

۲۲۶-۹ Vers Blanc = Free Verse

۲۲۸-۱۰ بدیع‌الزمان فروزانفر، شرح احوال عطار نیشابوری/۱۷۲.

۲۳۰-۱۱ Pedro Calderon de la Barca, cf. Sp. Read. /71

۲۳۰-۱۲ راحةالصدور/۸-۵۷.

۲۳۰-۱۳ سهراب و رستم ماثیوآرنولد بوسیلهٔ منوچهری امیری بفارسی ترجمه شده است. درباب ارزش این منظومه و ترجمهٔ آن، سابقاً بحثی در مجلهٔ یغما کرده‌ام.

۲۳۱-۱۴ پوشکین، دختر سروان. مقایسه شود با عقاب، پیام‌نو سال اول شمارهٔ ۷/۴۱.

۲۳۱-۱۵ به یك مومیائی مصر، اثر اسمیت. مجلهٔ بهار سال دوم شمارهٔ ۲/۷۵ مقایسه شود با دیوان پروین، چاپ سوم، یاد یاران ۳۱۰-۳۱۲.

۲۳۲-۱۶ کروچه، کلیات زیباشناسی/۲۴۱.

۲۳۳-۱۷ درباب یتااهو که‌آغاز نمازی است نزد زرتشتی‌ها تفصیل‌درگاتهای پور داود آمده است. پور داود استعمال این عبارت و نظایرش را گوئی نوعی تجدد تلقی کرده است در ساختن نظم‌های خویش. همچنین کسانی نیز غیر از او اصرار دارند در آوردن‌لغات پهلوی درطی‌کلام فارسی، و در واقع دنباله روانند برای پور داود.

۲۳۷-۱۸ Pline, Livre. V11, Lett. 20, Trad. Capelle;

۲۳۸-۱۹ No Analices, Muchacho, no Analices. Joaquin Maria Bartrina

گزیدهٔ مراجع

- آئین سخنوری ، تألیف محمد علی فروغی ، ۲ جلد طهران ۱۳۱۶ و ۱۳۱۸
- ادب الکاتب، تألیف ابن قتیبة الدینوری ،طبع قاهره ۱۳۵۵
- ارزش میراث صوفیه ، تألیف دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۴
- اساس البلاغه، تألیف جارالله ابی القاسم محمود بن علی الزمخشری، ۲ج، قاهره ۱۹۲۲
- اسرار البلاغه، للشیخ الام عبدالقاهر الجرجانی، تحقیق هـ. ریتر، استانبول ۱۹۵۴
- اعجاز القرآن، تألیف امام ابوبکر باقلانی، مصر ۱۳۱۵
- انوار الربیع فی انواع البدیع، سید علی صدرالدین المدنی، طبع سنگی بدون تاریخ
- با کاروان حله ، از دکتر عبدالحسین زرین کوب ، طهران ۱۳۴۳
- البدیع ، لعبدالله بن المعتز ، اعتنی بنشره کراتشقوفسکی ، لندن ۱۹۳۵
- بهشت سخن ، تألیف دکتر مهدی حمیدی، طهران
- البیان والتبیین لابی عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : ۱ ـ ۳ مصر ۱۳۴۵

ـ بیست‌مقاله محمد قزوینی۱و۲، چاپ دوم ـ طهران۱۳۳۲
ـ پانزده گفتار، دربارهٔ‌چندتن ازرجال ادب اروپا ازهومیروس‌تابرنارد شا، نگارش مجتبی مینوی، دانشگاه طهران۱۳۳۳
ـ پیام بفرهنگستان ، محمد علی فروغی ، ذکاء الملك ، طهران ۱۳۱۶
ـ تاریخ فلسفه ، تألیف ویل دورانت ، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ، طهران
ـ ترانه‌های خیام، مجموعهٔ رباعیات با مقدمه از،صادق هدایت،طهران ۱۳۱۳
ـ ترجمان البلاغه، تصنیف محمدبن عمرالرادویانی، باهتمام‌احمدآتش، استانبول۱۹۴۹
ـ التعریفات للسیدالشریف‌علی‌بن محمدالجرجانی، مصر۱۹۳۸
ـ التلخیص فی‌علوم البلاغه، لجلال‌الدین‌عبدالرحمن القزوینی‌الخطیب، مصر ۱۹۵۲
ـ جوامع الحکایات، نورالدین محمدعوفی، چاپ‌عکسی محمد رمضانی، طهران
ـ جمهور افلاطون، ترجمهٔ فوأد روحانی، طهران ۱۳۳۵
ـ چهار مقاله، نظامی عروضی ، بکوشش دکتر محمد معین،زوارچاپ سوم
ـ حافظ چه می‌گوید؟ نوشتهٔ احمدکسروی، طهران۱۳۲۵
ـ حدائق السحرفی دقایق الشعر، تصنیف رشیدالدین وطواط، باهتمام عباس‌اقبال، طهران۱۳۰۸
ـ حماسه سرایی در ایران ، تألیف دکتر ذبیح الله صفا ، طهران ۱۳۳۳
ـ در پیرامون ادبیات، نوشتهٔ احمدکسروی، طهران۱۳۲۳
ـ دریای گوهر، گزیدهٔ شعر معاصر ازدکترمهدی حمیدی،ج۳طهران چاپ سوم،طهران۱۳۴۱

ـ دلائل الاعجاز، للشیخ الامام عبدالقاهر الجرجانی، مصر ۱۳۷۲
ـ دیوان عارف قزوینی، مقدمهٔ رضازاده شفق، برلین ۱۳۰۲
ـ رئالیسم وضد رئالیسم، دکتر میترا، طهران ۱۳۳۴
ـ زیبا شناسی درهنر وطبیعت، تألیف علی نقی وزیری، انتشارات دانشگاه، ۱۳۲۹
ـ سبك شناسی، یا تاریخ تطور نثر فارسی، تصنیف محمدتقی بهار ملك الشعراء ۱ـ۳، چاپ دوم طهران ۱۳۳۷
ـ سخن و سخنوران ، تألیف بدیع الزمان بشرویهٔ خراسانی (فروزانفر) ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۸ و ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۲
ـ سخنوران ایران درعصر حاضر، تألیف محمداسحق، ۱۳۱۷
ـ سرالفصاحه ، لامیر ابی محمد عبدالله بن سعیدبن سنان الخفاجی مصر ۱۳۵۰
ـ سیر حکمت در اروپا، تألیف محمدفروغی، ۱ـ۳ طهران ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۷ ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۸ ج ۳ چاپ اول ۱۳۲۰
ـ شرح المعلقات السبع، للزوزنی، بیروت ۱۹۵۸
ـ شرح احوال ونقد اشعار عطار نیشابوری تألیف بدیع الزمان فروزانفر، طهران
ـ شرح دیوان الحماسه ، تألیف خطیب تبریزی ۱ـ۳ مصر ۱۹۳۸
ـ شعر درایران، بقلم ملك الشعراء بهار ، مجله مهر سال پنجم
ـ شعر العجم، تألیف شبلی نعمانی، ترجمهٔ سیدمحمد تقی فخرداعی گیلانی ۱ـ۵ طهران ۱۳۲۷-۱۳۱۴
ـ الشعر والشعراء ، لابن قتیبة الدینوری ۱ و ۲ بیروت ۱۹۶۴
ـ شیدوش و ناهید، با مقدمه از ابوالحسن فروغی، طبع سنگی، طهران ۱۲۹۵
ـ الصناعتین الکتابة والشعر ،کتاب ، تصنیف ابی هلال العسکری، مصر ۱۹۵۲
ـ العقدالفرید، لابن عبدربه ۱ـ۳ بضمیمهٔ زهرالادب حصری قیروانی درهامش،

طبع قاهره ۱۳۰۲
- العمده فی‌صناعة‌الشعر ونقده، تألیف ابی‌الحسن بن‌رشیق القیروانی، ۱و۲مصر ۱۹۰۷
- فرخی سیستانی، دکتر غلامحسین یوسفی، مشهد ۱۳۴۱
- فن شعر، ارسطو، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ‌دوم‌طهران ۱۳۴۳
- کلیات زیبا شناسی، اثر بندتوکروچه، ترجمهٔ فؤاد روحانی، طهران ۱۳۴۴
- گنج سخن تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا ۱-۳ طهران
- المثل السائر، ضیاءالدین‌ابن‌الاثیر، بتحقیق محمدمحیی‌الدین، ۱-۲، مصر ۱۹۳۹
- المطول علی التلخیص (الشرح) ، ملا سعد التفتازانی ، استانبول ۱۳۳۰
- المعجم فی‌معائیراشعارالعجم، تالیف شمس قیس رازی ، بتصحیح‌مدرس رضوی، چاپ دانشگاه، طهران
- معیار الاشعار ، خواجه نصیرالدین طوسی ، چاپ سنگی ۱۳۲۰ ق
- مکتب های ادبی تألیف رضا سید حسینی، طهران ۱۳۳۴
- من وجهة النفسیه، تألیف محمد خلف‌الله، قاهره ۱۹۴۷
- الموشح فی مآخذ العلماء علی الشعراء ، تـألیف مرزبانی قاهره ۱۳۴۳
- النقد، شوقی‌ضیف، قاهره، ۱۹۵۴
- نقد ادبی، دکترعبدالحسین زرین‌کوب، طهران ۱۳۳۸
- النقدالادبی تألیف احمد امین۱-۲قاهره ۱۹۵۲
- نقدالشعرلابی‌الفرج قدامةبن جعفر، قسطنطنیه ۱۳۰۲
- نقدالنثرلابی الفرج قدامة بن جعفر، بتحقیق طه حسین و عبدالحمید العبادی، القاهره، دارالکتب المصریه ۱۳۵۱
- وزن شعر فارسی از دکتر پرویز ناتل خانلری ، انتشارات دانشگاه

۱۳۳۷

ـ الوساطة بین‌المتنبی وخصومه لابی الحسن علی‌بن عبدالعزیز الشهیر بالقاضی الجرجانی، نشر احمدعارف‌الزین، صیدا۱۳۳۱

ـ هنجار گفتار، تألیف سیدنصرالله تقوی، طهران۱۳۱۷

ـ هنر چیست؛ لئوتولستوی، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان،چاپ دوم

ـ هنرمند وزمانش. مجموعهٔ مقالات. ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی

—Belinsky, V. G. Selected Philosophical Works, Moscow 1956

—Croiset Histoire De La Litterature Grecque 5vols. Paris 1901

—Egan, R.F. The Genesis Of the Theory Of «Art For Art's Sake», 1921

—Eliot, T. S. Experiment in Criticism. Oxford univ. Press: 1922

—Gilson,La Philosiphie De Moyen—Age; Paris1947

—Gorky, On The Literature, Moscow.

—Grünebaume; L' Islam Medieval, Paris 1962

—Hartmann, Metrum Und Rhytmus, Geniessen 1896

—Hoelscher. G. Arabische Metrik, ZDMG, 1920

—Mornet, Daniel, Histoire De La Litterature Contemporaine, Paris, Hachette ed.

—Moxon. Poetics—on Style, from Aristotle And Demetrius, London, 1949

—Pater, walter, The renaissance, Mentor, 1959

—Rezvani, M. Le Theatre Et La Danse en Iran, Paris 1962

–Richards, Principles Of Literary Criticism. 14 th. Ed

–Saintsbury, A History of Criticism And Literary Taste in Europe, London 1900–4

–Shipley, World Literary Terms, 1055

–Spingarn, History Of Litarary Criticism In The RenaissanCe, Oxford 1912

–Van Tighem, Doctrines Lilteraires, Paris 1954

فهرست عمومی

آ - الف

ب

پ

ت-ث

ج-چ

ح

خ

د ــ ذ

ق

ک

گ

ن

و

ه

استدراك

عبارت زیردرضمن چاپ ازصفحه ۶۹ حذف شده‌است ازخواننده متمنی است دردنبال سطر ۱۸ بیفزاید:

درشکندگمانیك وچارمطالب آنرا متناقض می‌یافتند ویهود ونصاری در کتب و احتجاجات خویش همین ادعا را داشتند. همچنین بعضی زنادقه مثل ابن‌الراوندی